中图分类号：I206.2　　密级：公开

UDC：800　　学校代码：10094

河北师范大学

硕士学位论文

（学历硕士）

《苏幕遮》研究

A Research of "Su Muzhe"

作 者 姓 名 ： 程璐瑶

指 导 教 师 ： 曾智安　副教授

学科专业名称： 中国古代文学

研 究 方 向 ： 唐宋文学

论文开题日期： 2012 年 6 月 27 日

二〇一三年五月二十七日

中图分类号：I206.2　　密级：公开
UDC：800　　学校代码：10094

河北师范大学

硕士学位论文

（学历硕士）

《苏幕遮》研究

A Research of "Su Muzhe"

作 者 姓 名 ： 程璐瑶
指 导 教 师 ： 曾智安　副教授
学科专业名称： 中国古代文学
研 究 方 向 ： 唐宋文学
论文开题日期： 2012 年 6 月 27 日

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《<苏幕遮>研究》是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：程潞潞　　指导教师确认（签名）：曹智安

2013年5月27日　　2013年5月27日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：程潞潞　　指导教师（签名）：曹智安

2013年5月27日　　2013年5月27日

摘　要

“苏幕遮”一词非汉语，原意为一种帽子，后逐渐代指了“泼寒胡戏”，也可以代指配合“泼寒胡戏”所上演的歌舞戏，在北朝时期传入中原。《苏幕遮》不仅具有器乐演奏、舞蹈、歌唱形式，还有一定的戏剧成分，并与浑脱有着密切的关系。在唐代作为教坊曲和太乐署供奉曲，在天宝十三年出现了两种变曲《感皇恩》、《万宇清》。唐五代之后《苏幕遮》作为词调，在宋金元明清词中仍然不绝。宋代的《苏幕遮》在内容上比唐五代时期有了一定的扩展，抒发个人的感伤情怀作品增多，并出现了《鬓云松》、《鬓云松令》等词牌形式。在金元时期内容上则主要为宣传全真教教义，被全真教道士更名为《云雾敛》。明清时期的《苏幕遮》词有所创新，出现了“堆絮体”这一写作手法。本文共分五章，力求从音乐、文学、文献三个层面入手，对《苏幕遮》综合研究。

第一章考辩“泼寒胡戏”的起源地域，“泼寒胡戏”的起源地域主要有康国、龟兹两说，其所涉及的宗教也有一定的争议。它的起源涉及丝路一线的宗教和历史状况，本章将综合原始文献和现今学界的分析，探究起源。同时联系当时的政治形势和背景，探究“泼寒胡戏”在其盛行的顶点遭到禁断的深层原因。

第二章主要探讨唐代《苏幕遮》的音乐形态，梳理其器乐演奏、音乐曲调、舞蹈形式，并分析《苏幕遮》和《浑脱》的关系。探讨《苏幕遮》天宝改名产生的三种曲调和变更曲名的原因，指出其音乐曲调和名称上的改变实际上反映的是胡汉观念和唐代宫廷宗教势力的改变。

第三章分析宋代《苏幕遮》文辞和曲调，重点在其音乐形态和主题内容的新变和扩展。宋代《苏幕遮》的曲调与唐代有了区别。内容主题较唐代丰富，且不乏名家名作，对后世《苏幕遮》词的创作有一定的影响。并比较唐代《感皇恩》曲子和宋代《感皇恩》词二者的关系。

第四章主要梳理《苏幕遮》在金元明清时期音乐形态及曲辞文本上的发展与流变。金元时期的全真教词人的创作和改造使《苏幕遮》词在写作手法和主题内容上都有了新变。在清代，《苏幕遮》词中出现了“堆絮体”的写作方法。在这一时期，除了词这一形式外，《苏幕遮》还作为一个曲牌出现在金院本诸宫调中。此部分将分别从词、曲两部分论述《苏幕遮》的传承流变情况。

第五章主要对日本流传的《苏莫者》的唐代因素进行考辩。日本至今保存上演的《苏莫者》在形式上与我国唐代的《苏幕遮》有很大区别，但是依然可以看到其中的唐代因素。考证日本典籍中记载的《苏莫者》与唐代《苏幕遮》之间的渊源关系，以此来反窥唐代《苏幕遮》的音乐形态。

本文拟以不同时代《苏幕遮》的形式特点为对象，从文学形式、音乐演化以及所涉及的宗教等方面入手，采取文献解读、比较分析、总结归纳等方法，力图对之做出较为细致的描述。梳理《苏幕遮》的横向上的文化传播和纵向上的音乐演变，分析音乐、宗教和政治与文学之间的互动和影响。

关键词：苏幕遮 音乐 曲辞 风格 流变

Abstract

"Su Muzhe" ,also known as"Su Mozhe" was introduced into China from the Western Regions in Beizhou. It developed in the spreading process into some other art forms, such as Daqu, instrumental music, dance and so on. "Su Muzhe", widely circulated in various forms of music in the court and folk ,was existing in Tang, Song,Yuan, Ming and Qing .This article mainly adopts the "academic" research theory and method, from the aspects of the music, literature, systematically sort out text characteristics and music forms of the "Sumuzhe" in different times, and its name, melody, lyrics，style and posterity, with a view to its founding, evolution, sung, performance etc. for a comprehensive study.

This paper is divided into five chapters.

The first chapter discusses the origin of “Su Muzhe”. ”Su Muzhe”was one of the music form introduced into China from the West Regions in Beizhou. It originated from“po han hu xi”.

The second chapter combs the spread and development of "Su Muzhe" tune in the Tang Dynasty. “Po han hu xi”was forbidden and Sumuzhe survived. After its spreading in china, it evolved some news forms, such as daqu, instrumental music, dance and other forms; and produced new word froms the tune which called “ Gan Huangen”and "Wan Yuqing". “Su Muzhe” had fully developed and enriched music, dance arts at that period.

The third chapter combs the inheritance and development of "Su Muzhe" compared to the Song Dynasty . The daqu form of “Su Muzhe” was no longer existed. In lyrics, the literates creation in Song Dynasty more prosperous, and greatly expand the selection scope, which has wide and broad themes.

The fourth chapter combs the development and evolution on music morphology and lyrics text of "Su Muzhe" in Ming and Qing Dynasties. “Su Muzhe” was also integrated into the art form at that time, which created a new form"Bin Yunsong", and also had its harmonic tune inverse in JinYuanBen and ZhuGongDiao.

The first chapter discusses"Su Mozhe" in Japan."Su Mozhe"was one of the music

form introduced from China in the Tang Dynasty. It evolved some news forms, such asinstrumental music, dance and so on.

In this paper, through combing the tunes musical morphology, lyrics and theology characteristics of "Su Muzhe", its development venation is clearly presented.

Key Words: Su Muzhe style lyrics spreading evolution

目　录

摘　要 III
Abstract: V
绪　论 1
第一章《苏幕遮》渊源丛考 4
　第一节“泼寒胡戏”传入中原考 6
　第二节“泼寒胡戏”的表演形式 16
　第三节 论“泼寒胡戏”在唐代禁断的原因 19
　第四节《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》考 28
第二章 唐代《苏幕遮》 35
　第一节　唐代《苏幕遮》的音乐形态及风格 35
　　一 《苏幕遮》的器乐演奏 35
　　二 《苏幕遮》音乐曲调 41
　　三 《苏幕遮》的舞蹈 44
　第二节 《苏幕遮》与《浑脱》 46
　第三节 《苏幕遮》天宝改名及其原因 51
第三章 宋代《苏幕遮》 57
　第一节 宋代《苏幕遮》的音乐形态风格 57
　第二节 宋代《苏幕遮》曲辞主题拓展 62
　第三节 唐代《感皇恩》曲子与宋词《感皇恩》关系 65
第四章 金元明清时期的《苏幕遮》 73
　第一节 全真教及金元《苏幕遮》内容主题的改变 73
　第二节 明清《苏幕遮》词 77
　第三节　金院本中的《苏幕遮》曲 80
附录 日本《苏莫者》的唐代因素 85
结 语 93
参考文献 95
　参考书目 97
　论文 101

后记 104
攻读学位期间取得的科研成果清单 105

绪　论

《苏幕遮》作为配合“泼寒胡戏”所上演的歌舞戏，具有舞蹈、歌唱、表演形式。与唐代的浑脱、戏弄之间有着密切的关系。在唐代以教坊曲的形式存在，在天宝年间《苏幕遮》出现了《万宇清》和《感皇恩》两种变曲。《苏幕遮》在唐五代之后成为词调，在宋金元明清词中仍然不绝，并在宋代衍生出《鬓云松》、《鬓云松令》词牌。金元时期，《苏幕遮》被全真教教徒改名为《云雾敛》，主要用来宣传全真教教义。《苏幕遮》还传至日本，在日本的笛谱、曲谱、舞谱中也有流传。研究《苏幕遮》的音乐形态，对考察曲子——词牌——曲牌这一音乐的纵向流变具有重要的价值，并从中可看出音乐和文学的互相作用和影响。另外，《苏幕遮》由西域经丝路传至中原，后传到日本。在横向的文化传播上，也具有重要的意义。

《苏幕遮》的流传形式十分复杂，任半塘在《唐戏弄》中曾说“其曲调演变，与技艺配合情形，均甚复杂，非他戏所有”，[1]因此对于《苏幕遮》流传的演变研究在现阶段仍具有必要性和重要性。其起源所涉及多种说法，与丝路一线的西域文化、宗教情况牵涉甚多。《苏幕遮》作为歌舞戏产生的源头活动“泼寒胡戏”传至中原地区，在唐及唐前曾受到统治者的喜爱，风靡一时。但在其盛行的顶点，被唐玄宗在开元元年所禁断，其禁断的原因涉及唐代三教政策和玄宗时期的政治环境。通过对“泼寒胡戏”在开元年间禁断原因的细致分析，意在用动态的眼光揭示武后、睿宗、中宗、玄宗这一时期的政治变化。《苏幕遮》在金元时期主题和音乐的改变，与当时盛行的全真教关系很大。《苏幕遮》在金院本诸宫调中作为一个曲牌存在，对其曲调的研究有助于我们考察词牌由词入曲的变化过程。综上，本文力求从音乐、文学、文献三个层面入手，对《苏幕遮》进行综合研究。具体论及其曲名、曲调、曲辞及后世流传情况等，以期对其创始、演变、传唱等情况作清晰地梳理和描述，并希求通过对《苏幕遮》的考察，分析词乐到曲乐的转化过程。

历史上对《苏幕遮》及其前身“泼寒胡戏”的研究较早。向达在《唐代长安与西域文明》[2]中指出《苏幕遮》与波斯乐舞有着密切的关系，并介绍了保留在日本的《苏莫者》。岑仲勉在《唐代戏乐之波斯语》[3]，引用波斯萨珊王朝民间

节日的三则泼水故事，认为“苏幕遮”与波斯民俗供奉不死之神有关。饶宗颐在《敦煌曲》中，认为《苏莫遮》五台山曲子及《感皇恩》曲子的创作年代应在五代。任半塘在《唐声诗》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌词总编》、《唐戏弄》等一系列专著中，对《苏幕遮》及其变曲《万宇清》、《感皇恩》做了文献上的梳理和说明，判断《苏幕遮》以曲调名为歌舞名，是歌舞进为歌舞戏之初期变态。[4]另外，日本学者那波利贞《苏莫遮考》[5]对《大唐五台曲子六首——寄在苏莫遮》的创作时间进行了分析，并综合了传入日本的《苏莫者》而加以研讨。

李昌集在《“苏幕遮”的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨》[6]中分析了《苏幕遮》及其衍生词牌《万宇清》、《感皇恩》的变化。王凤霞在《从泼寒胡到苏幕遮——泼寒胡戏在中原地区流变的几个阶段》[7]中梳理了泼寒胡戏入华各阶段的变化，由此反映其与中原文化的交流、碰撞、摩擦与融合的过程。并在《也谈泼寒胡戏的入华与流变——与柏红秀、李昌集商榷》[8]一文中指出将“泼寒胡戏”的入华时间定位刘宋时期证据不足，对我们研究苏幕遮的具体入华时间有所助益。霍旭初的《龟兹舍利盒乐舞图》[9]指出根据其图上面具和乐器，判定盒上的图即为《苏幕遮》舞，并成为学界基本公认。但扬之水在《龟兹舍利盒乐舞图新议》[10]中对于此说提出了疑议。这些成果对我们研究苏幕遮的舞蹈形式有新的启发。

关于“泼寒胡戏”在开元年间被禁的研究。张兴胜《唐代的泼寒胡戏》[11]中从民俗的角度对“泼寒胡戏”在唐代的流行进行了说明，但将其禁断原因仅归结为封建正统人士的攻击，稍显流于表面。赵望泰在《泼寒胡戏被禁原因发微》[12]中深入分析泼寒胡戏的被禁的背后原因。联系玄宗即位前后的政治局势，指出“泼寒胡戏”到后来已经具有了半军事性质，并且易于进行刺杀和政变，所以被张说建议禁止并得到了玄宗的支持。对我们认识“泼寒胡戏”在唐代的禁断和玄宗时期的政局有重大的启发作用。这一观点得到了后代学者的承认，如李晖《论“泼寒胡戏”——唐诗民俗探源文化之九》[13]和常乐《泼寒胡戏在唐代的禁断与流变》[14]也分析了当时的政治原因。

关于《苏幕遮》曲调的音乐舞蹈和戏剧学研究，姜伯勤在《敦煌悉磨遮为苏摩遮乐舞考》[15]从音乐和舞蹈的角度，结合敦煌文献，指出敦煌踏悉磨遮即苏摩遮乐舞。王克芬《中国舞蹈史·隋唐五代卷》中将《苏幕遮》分类为群众自娱性

舞蹈，并影响多种舞蹈形式。[16]在《唐代禁断泼寒胡戏的戏剧学考察》[17]中，丁淑梅指出经龟兹佛教化和敦煌世俗化，完成了苏幕遮表演形态的戏剧化。李未醉在《张说与泼寒胡戏》[18]中，指出泼胡寒戏在与大唐本土音乐的结合中，孕育出了许多新的乐章。

关于《苏幕遮》在宋金元明清时期流变的研究，有张培峰在《“苏幕遮”的传播》[19]，作为词牌在唐代及其后世的流变过程，对《感皇恩》、《云雾敛》等变体也做了梳理，但篇幅较短，对其流变的过程分析尚不十分深入。

关于《苏幕遮》文化学、民族学角度的研究，在《从苏幕遮到诺鲁孜——古代西域戏苏幕遮来源略考》[20]中从古代西域人的阳历观念来探讨当时苏幕遮的来源。黄贵权在《瑶族<开山歌>与曲子词<苏幕遮>比较研究》[21]一文中认为《开山歌》的音乐可能是曲子词《苏幕遮》音乐在瑶族中的保存。王嵘《多元文化背景下的〈苏莫遮〉》[22]中指出《苏莫遮》凝结了多种文化的精华。尚衍斌在《泼水节溯源与传播小考》[23]中沿承了韩儒林在 1986 年所撰《泼寒胡戏与泼水节的起源》的观点，并指出中国西南地区泼水节和泼寒胡戏是一脉相承的。姚春梅在《张说〈苏摩遮〉与西域乞寒舞》[24]中分析其包含着丰富的民俗文化内容和民族心理，但仅限于张说的创作，稍显单薄。

综上所述，目前学界涉及《苏幕遮》的研究论述侧重其起源和唐代的流变，但是对《苏幕遮》在后世的流变进行深入研究的还不多见。本文力求综合文献、音乐及文学三方面，将横向领域拓展与纵向时代流变梳理结合起来进行全面研究。

第一章《苏幕遮》渊源丛考

《苏幕遮》，作为配合“泼寒胡戏”（或又称“乞寒胡戏”、“乞寒”、“泼寒胡”、“泼胡王乞寒戏”）所上演的歌舞戏，具有舞蹈、歌唱、表演形式。“泼寒胡戏”最早见于文献记载于北周大象元年，从北周至唐代一直连绵不绝，并在唐武后、中宗时期达到顶峰。后虽遭到禁断，但其音乐表演形式并未一同消失，反而在后世产生了多种变化，其舞蹈表演与唐代的浑脱舞之间有着密切的关系。《苏幕遮》在唐五代之后作为词调，在宋金元明清词中仍然存在，其流传形式十分复杂。任半塘在《唐戏弄》中曾说“其曲调演变，与技艺配合情形，均甚复杂，非他戏所有”。[①]

“泼寒胡戏”起源涉及多种说法，且与丝路一线的西域文化、宗教情况牵涉甚多。本章将从文献和文物两个方面，结合前辈学者的研究成果，对《苏幕遮》的起源进行探讨。

“苏幕遮”一词非汉语。唐代般若译《大乘理趣六波罗蜜经》卷一曰：

> 又如苏莫遮帽,覆人面首,令诸有情儿即戏弄,老苏莫遮亦复如是。从一城邑,至一城邑,一切众生被衰老帽,见皆戏弄,以是因缘老为大苦。除非死至无药能治。虽受劳苦而不厌之。[②]

这是“苏幕遮”一词最早出现在中原文献记载中，代指一种帽子。在宋人笔记中也有相似的记载可以印证，宋代王明清出使西域各国，在其笔记《挥麈录》中记载高昌国：

> 俗多骑射。妇人戴油帽，谓之“苏莫遮”……以银或鍮为筒，贮水，激以相射，或以水交泼为戏，谓之“压阳气”，去病。[③]

[①] 任半塘著《唐戏弄》，下编，第 554 页，上海：上海古籍出版社 1984 年版。
[②]（唐）般若译《大乘理趣六波罗蜜经》，第 1 卷，见《大正新修大藏经》，第 8 卷，般若部四，第 867 页。
[③]（宋）王延德著《挥麈录》，前录第 4 卷，第 37 页，上海：中华书局 1964 年版。

可见，“苏幕遮”一词在原始含义上，乃是西域地区的一种帽子。此外，在唐代吕元泰禁止“泼寒胡戏”的上书中曰：“比见方邑，相率为浑脱队，骏马胡服，名曰苏幕遮。”[①]，乃是对唐代“泼寒胡戏”表演场面的描写。从中可以得出，在唐代，“苏幕遮”已经可以代指“泼寒胡戏”的表演者的穿戴和所乘骑的马匹，后逐渐代指了“泼寒胡戏”的表演人员，将原始的帽子含义引申扩大了。

不仅如此，在唐代“苏幕遮”一词还可以看做“泼寒胡戏”表演中的音乐。唐睿宗时期张说曾作《苏摩遮》五首，其下自注云：

> 泼寒胡戏所歌，其和声云“亿岁乐”。②

综上所述，可见“苏幕遮”既是一种帽子的名称，在“泼寒胡戏”的上演中穿戴，也可作为配合“泼寒胡戏”的表演名称和音乐舞蹈名称，并且逐渐代指了“泼寒胡戏”。

唐代之后，《苏幕遮》主要作为一个词牌，后世词学家对《苏幕遮》的解释也主要综合了唐宋人的记载。如，杨慎在《词品》第一卷“词名多取诗句”条说到：

> 《菩萨蛮》，西域妇髻也；《苏幕庶》，西域妇帽也。③

《古今词话》转引《柳塘词话》中杨慎的话，认为《苏幕遮》即是《舞回回》这种舞蹈：

> 杨慎曰：考之即舞回回也，宋人作苏幕遮。注云，胡服，一云高昌女子所戴油帽。……教坊记，有醉浑脱之称，唐吕元济上书，比见方邑，相率为浑脱队，骏马胡服，名曰苏幕遮，曲名取此。李白云：“公孙大娘浑脱舞”，

---

① （宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第 118 卷，第 4276 页，上海：中华书局 1975 年版。
② （清）彭定求等编《全唐诗》，第 88 卷，第 982 页，北京：中华书局 1960 年版。
③ （明）杨慎著《词品》，第 1 卷，见唐圭璋编《词话丛编》，第 410 页，北京：中华书局 1986 年版。

即此意，则一舞曲也。①

毛先舒《填词名解》中记载：

苏幕遮,西域妇人帽也。《唐书》李元济上书:“比见坊邑相率为浑脱队,骏马胡服,名曰‘苏幕遮’。”盖本是胡乐之饰。唐教坊作此戏,即以名曲。张说诗作“苏摩遮”,诗云:“摩遮本出海西胡,琉璃宝服紫髯须。闻道皇恩遍宇宙,来将歌舞助欢娱。”又云:“绣装拍额宝花冠,夷歌绮舞借人看。自能激水成阴气,不虑今年寒不寒。”则此乐似以角抵眩人,吞刀吐火之类也。一名[鬓云松]。②

上述几种解释多综合了唐代般若和宋代王明清的记载，体现了《苏幕遮》的名称来自于西域，但对《苏幕遮》的来源并没有做更多的说明。《填词名解》中对《苏幕遮》的解释较为详细，将其看做是散乐、百戏之类。《苏幕遮》除了作为一个词牌，还在诸宫调中作为一个曲牌出现，并在海外还有流传。在时间上和空间上都具有极强的跨度性。为了深入理解《苏幕遮》的具体情况，则必须对它的产生源头“泼寒胡戏”的传播时间和路径进行考察。

第一节“泼寒胡戏”传入中原考

“泼寒胡戏”传入中原的时间，一般有两种说法：一说始于北周的大象元年（579 年）。《周书·宣帝纪》载：

（宣帝）御正武殿，集百官及宫人内外命妇，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。③

① （清）沈雄编纂，江尚质增辑《古今词话》，第 11 卷，第 3 页，上海：上海书店出版社 1987 年版。
② （清）毛先舒《填词名解》，第 2 卷，转引张璋等编纂《历代词话》上，第 829 页，郑州：大象出版社 2002 年版。
③ （唐）令狐德棻撰《周书》，第 7 卷，第 122 页，北京：中华书局 1977 年版。

此处记载了“泼寒胡戏”的两个重要的特征，一是其为带有祝愿、祈祷性质的乞寒；二是在表演方式上“用水浇沃为戏乐”，在歌舞之外还有一定的游戏、戏弄成分。连皇帝本人对这一外邦习俗具有浓厚的兴趣，并且让百官后宫都参与观看。这时候“泼寒胡戏”的上演者还是胡人，至唐代禁断“泼寒胡戏”的禁令“腊月乞寒，外蕃所出，渐积成俗，因循已久”、“自今已后，无问蕃汉，即宜禁断”，显示了“泼寒胡戏”在中原逐渐成为了各民族都喜爱的一种风俗，并不局限于胡人。但自北周至隋代，现存史料中并未留存关于“泼寒胡戏”在民间传播情况的详细记载。

近年来，学界还有人认为“泼寒胡戏”传入中原的时间始于南朝刘宋明帝时（约 465—471 年），这就将“泼寒胡戏”的传播时间提前了一百多年。其依据为《宋书·后妃传》：

> 上常宫内大集，而羸妇人观之，以为欢笑。后以扇障面，独无所言。帝怒曰：“外舍家寒乞，今共为笑乐，何独不视？”后曰：“为乐之事，其方自多。岂有姑姊妹集聚，而羸妇人形体。以此为乐，外舍之为欢适，实与此不同。”①

这显然是将“寒乞”同“乞寒”继而与“泼寒胡戏”等同起来，其理由并不充分。王凤霞《也谈泼寒胡戏入华与流变》中曾详细辨别“乞寒”和“寒乞”的不同之处，“寒乞”是小家子气，寒酸之意，与乞寒无关。②实则《宋书》所记载中并没有“泼寒胡戏”最关键的泼水情节，明显可见此处的“寒乞”与“泼寒胡戏”无关。因此“泼寒胡戏”传入中原的时间还是以北周时期最为可信。

进入唐代以后，文献中有关“泼寒胡戏”的记载渐渐丰富。但在其起源地上存在不同说法，主要集中于康国、龟兹两地。《旧唐书·康国传》记载：

> 至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。③

---

① （梁）沈约撰《宋书》，第 41 卷，第 1295 页，北京：中华书局 1974 年版。
② 王凤霞《也谈泼寒胡戏的入华与流变——与柏红秀、李昌集商榷》，《艺术百家》，2005 年第 2 期。
③ （后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 198 卷，第 5310 页，北京：中华书局 1974 年版。

宋代欧阳修、宋祁编纂《新唐书》时亦遵从此说，《新唐书·西域下·康国》中载：

十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐。[①]

这种观点也影响了宋代《资治通鉴》和元代《文献通考》，二者也将“泼寒胡戏”的起源定为康国：

泼寒胡戏即乞寒胡戏，本出于胡中西域康国，十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐，武后末年始以季冬为之。[②]

乞寒，本西国外蕃康国之乐，其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。其乐大抵以十一月，裸露形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃而索寒也。[③]

康国是属于昭武九姓中的大国，是丝绸之路上的重要枢纽，今位于今乌兹别克斯坦的撒马尔罕地区。但同为唐人典籍中也有认为其来源于龟兹，释慧琳《一切经音义》中云：

苏莫遮，西戎胡语也，正云“飒磨遮”。此戏本出于西龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状;或以泥水沾洒行人;或持缩搭钩，捉人为戏。每年七月初，公行此戏，七日乃停。土俗相传云:常以此法禳厌，驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。[④]

唐人段成式在《酉阳杂俎》中也说：

龟兹国，元日斗牛马驼，为戏七日，观胜负，以占一年羊马减耗繁息也。

[①]（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第 221 卷，第 6244 页，北京：中华书局 1974 年版。
[②]（宋）司马光编纂《资治通鉴》，第 208 卷，第 6956 页，北京：中华书局 1956 年版。
[③]（元）马端临《文献通考》，第 142 卷，第 1294 页 南京：江苏古籍出版社 1988 年版。
[④]（唐）慧琳著《一切经音义》， 第 41 卷 ，《大正新修大藏经》，第 54 卷 ，事汇部下 ，第 576 页。

婆罗遮，并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。八月十五日，行像及透索为戏。焉耆国，元日、二月八日婆摩遮，三日野祀。四月十五日游林。五月五日弥勒下生。[①]

对“苏幕遮”在西域的上演情况记载颇为详细，“飒磨遮”、“婆罗遮”均为“苏幕遮”的不同音译。以上的材料中所记载的“苏幕遮”上演时间与康国的十一月份大异。慧琳记载在七月举行，段成式的记载中则有一月、八月、二月之分。在“苏幕遮”传入龟兹之后染上了很强烈的佛教色彩，如上演时间二月八日为佛诞日[②]。两唐书和玄奘的《大唐西域记》中都对龟兹佛教之盛有详细记载。《旧唐书·西戎传》中记载龟兹“尤重佛法”。《新唐书·西域传》也记载龟兹“贵浮图法。”，玄奘在《大唐西域记》中曰:

伽蓝百余人，僧徒五千余所，习学小乘教说一切有部。经教律仪，取则印度。其习读者，即本文矣。尚拘渐教，食杂三净，洁清耽玩，人以功竞。③

可见佛教在龟兹的盛行情况。龟兹的“苏幕遮”与当地的宗教信仰相结合，上演时间也和佛教法事的举办联系起来。

另外，还有认为“泼寒胡戏”起源于高昌。其依据主要来源于宋人王明清《挥麈录》。《挥麈录》是王明清出使西域的笔记，其记载为自身的所见所闻，具有很强的史料价值，卷四中记载：

俗多骑射。妇人戴油帽，谓之“苏莫遮”……以银或鍮为筒，贮水，激以相射，或以水交泼为戏，谓之“压阳气”，去病。④

《宋史·高昌传》也将这一记录全部引用。可见在宋代的时候，“泼寒胡戏”在

---

① (唐)段成式著、方南生点校《酉阳杂俎》，第 4 卷，第 46 页，北京：中华书局 1981 年版。
② 对于佛诞日的具体日期，不同的文献中有不同的记载。《长阿含经》卷四、《过去现在因果经》卷一等定佛诞日为二月八日；《修行本起经》卷上，记载佛诞日为四月七日或四月八日；《太子瑞应本起经》卷上、《异出菩萨本起经》、《佛所行赞》卷一等定佛诞日为四月八日。现在一般将佛诞日定为四月八日。
③（唐）玄奘著，季羡林校注《大唐西域记校注》，第 1 卷，第 54 页，北京：中华书局 1985 年版。
④（宋）王延德著《挥麈录》，前录第 4 卷，第 37 页，上海：中华书局，1964 年版。

高昌依然流行，任二北据此认为“泼寒胡戏”来自于高昌。但《挥麈录》为宋人笔记，记载的也是宋代高昌的情况，北周时“泼寒胡戏”的传入地点并不等同于在宋代西域的流行地点。宋代高昌的“苏幕遮”由冬日的“乞寒”变为夏天的“压阳气”，显然已与传入唐代的“泼寒胡戏”有着明显的区别。

后世岑仲勉根据波斯萨珊王朝三种庆节的泼水故事，认为其来源于波斯，从供奉不死圣神的活动而来：

> 上所装少鬚人，系寒神之人格化。古当其来时，众以冷水淋泼之，装演者不违忤，唯大呼“热热”而已。①

但是其上演时间为六月，人们准备可以驱寒的饮品，以冷水淋泼，实为“驱寒”之举，其主题是驱寒乞雨，对寒冷是驱赶而非期盼。与传至唐代的“泼寒胡戏”在时间上、主题上都有一定的区别。

此外，在张说的五首《苏幕遮》声诗中有“摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡。”之语，因此有些学者判断其源头是“海西”所指代的“大秦”，即罗马帝国。但是在现存史料中记载“泼寒胡戏”普遍流行于中亚地区。因为在很多民族的文明初期都有过对人体美的崇拜和表现，所以其裸露形体的习俗也并不能归结为罗马崇尚人体美的影响。②而文学作品中的一些文字虽然常常被用来与史实互相印证，但并不能成为学术判断的单一证据。另外，张说诗中描写的胡人形象，与唐诗中中亚胡人，特别是昭武九姓的胡人形象一致。岑参在《胡笳歌送颜真卿使赴河陇》中写道：“君不见胡笳声最悲，紫髯绿眼胡人吹。”③，中唐时李绅悼念琵琶名家曹善才的《悲善才》诗中有“紫髯供奉前屈膝，尽弹妙曲当春日。”④之句。据考证曹善才是来自昭武九姓的曹国人，则若单纯以文学作品中的字词判断，更易于认为“泼寒胡戏”的参与者多为昭武九姓的粟特人。

从上述分析中可得，“泼寒胡戏”在西域各国之间如龟兹、高昌、康国、焉耆等地都有一定的流行和传播。历史上西域丝绸之路沿线的各个国家之间有着多

---

① 岑仲勉《唐代戏乐之波斯语》引《古波斯及伊兰文化》，《东方杂志》，1944 年第 40 卷 17 号。

② 席臻贯《泼寒胡戏辨》中认为“泼寒胡戏”的起源来自于罗马，裸体泼水是源于罗马对于人体美的追求。引自席臻贯著《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》，第 174 页，兰州：敦煌文艺出版社 1992 年版。

③ （清）彭定求等编《全唐诗》，第 6 册，第 199 卷，第 2053 页，北京：中华书局 1960 年版。

④ （清）彭定求等编《全唐诗》，第 15 册，第 480 卷，第 5465 页，北京：中华书局 1960 年版。

样的文化交流和宗教渗透，呈现出一种绿洲文明互相交错的多样形式。因此面对纷繁复杂的材料，判断传入中原的“泼寒胡戏”在西域的实际源头在何方，需要对这些材料进行辨别。综合西域的宗教、地理形态和中原的文献记载，同时考虑一种习俗的参与者是谁，习俗时间与谁相近，才能在判断其归属问题上得到一个较为准确的结论。

而考察“泼寒胡戏”在唐代的上演情况，《旧唐书》中《张说传》、《中宗纪》和《通典》中的记载：

> 自则天末年，季冬为泼寒胡戏，中宗尝御楼以观之。[①]
>
> 十二月丁未，作泼寒胡戏。
>
> 十二月乙酉，令诸司长官向醴泉坊看《泼胡王》乞寒戏。
>
> 己丑，御洛城南门观泼寒胡戏。[②]
>
> 腊月乞寒，外蕃所出，渐渍成俗，因循已久。[③]

其上演时间多为冬季，而且集中在十一、十二月份，与康国的习俗更加吻合。结合中原与西域的交流情况，在丝路上广泛活跃的胡人中，大部分都为昭武九姓的粟特人。他们作为一个商业民族，在丝绸之路上起到了传播商品、习俗和宗教的作用。在这其中，又以康国为多。康国是丝绸之路上的大国，据《新唐书·西域传》记载：

> 康者一曰萨末鞬，亦曰飒秣建。元魏所谓悉万斤者……君姓温，本月氏人，始居祁连北昭武城，为突厥所破，稍南依葱岭，即有其地。枝庶分王。曰安、曰曹、曰石、曰米、曰何、曰火寻、曰戊地、曰史世谓九姓，皆氏昭武。④

北周时期随着周武帝迎娶突厥阿史那皇后，大量昭武九姓的粟特人也随之进入宫廷。《隋书·音乐志》载：

[①]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 97 卷，第 3052 页，北京：中华书局 1975 年版。
[②]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 7 卷 ，第 141、149 页，北京：中华书局 1975 年版。
[③]（唐）杜佑著《通典》，第 146 卷，第 3725 页，北京：中华书局 1988 年版。
[④]（宋）欧阳修、宋祁撰《新唐书》，第 221 卷，第 6244 页，北京：中华书局 1975 年版。

及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝聘皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐焉。①

另《旧唐书·音乐志》载：

周武帝聘虏女为后，西域诸国来滕，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。②

在这里，同时涉及到认为“泼寒胡戏”来源于龟兹的一个十分有利的例证，即《苏幕遮》的演奏乐器上大量的使用了龟兹乐的乐器，并在天宝十三载改名之后的《感皇恩》和《万宇清》两曲，在宋代教坊中也入龟兹部。《宋史·乐志》记述宋教坊四部之“龟兹部”曰：

龟兹部，其曲二，皆双调，一日《宇宙清》，二日《感皇恩》。③

这与龟兹音乐在中原的广泛流行和集大成是分不开的。隋代薛道衡诗中曾记载龟兹乐舞上演的盛况：“羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲，假面饰金银，盛装摇珠玉”。同时龟兹乐也受到统治者的青睐，《隋书·音乐志》载：

龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原后获之，其声多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部。开皇中，其器大盛于闾，时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管。新声奇变，朝改暮易，持其音伎，佑炫于王公之间，举时刍相慕尚。④

---

① （唐）魏征等撰《隋书》，第 14 卷，第 342 页，北京：中华书局 1973 年版。
② （后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 28 卷，第 1069 页，北京：中华书局 1975 年版。
③ （元）脱脱等撰《宋史》，第 142 卷，第 3349 页，北京：中华书局 1977 年版。
④ （唐）魏征等撰《隋书》，第 15 卷，第 378 页，北京：中华书局 1973 年版。

龟兹乐在隋代编入“七部乐”和“九部乐”，唐初完全继承了隋代的“九部乐”，贞观十四年将“燕乐”列为诸乐之首，形成了唐代的“九部乐”。龟兹音乐作为西域音乐的集大成者，被唐代音乐所吸收。《旧唐书·音乐志》记载：

> 自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。①

《新唐书·礼乐志》也记载“周、隋管弦杂曲数百,皆西凉乐也。鼓舞曲，皆龟兹乐也。”②唐太宗征服高昌后，又加奏“高昌伎”，形成了唐代的“十部乐”。其中“龟兹伎”一直被保存，并作为西域音乐的代表。但是在音乐上属于哪一个音乐部门，与其传入地之间并不是完全重合。如《五方狮子舞》的表演涉及到多个民族特色，主要进献狮子的国家也非龟兹。但它在《乐府杂录》中归于“龟兹部”，这主要是其音乐具有龟兹乐的风格。

---

① （后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 198 卷，第 5310 页，北京：中华书局 1974 年版。
② （宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第 221 卷，第 6244 页，北京：中华书局 1974 年版。

（图一[①]）

另外，有学者认为“苏幕遮”来源于龟兹的另一个重要的文物证据，便是 1903 年日本大谷探险队在我国新疆库车东北郊昭怙厘古寺发掘的“龟兹舍利盒”上的乐舞图。这个舍利盒高 31 公分，直径宽 38 公分，据考古学鉴定为四世纪至七世纪之物。霍旭初在《龟兹舍利盒乐舞图》指出根据其图上面具和乐器，判定盒上的图即为“苏幕遮”舞，并成为学界基本公认。后王嵘的《龟兹舍利盒乐舞图文化解读》和李安宁的《龟兹舍利盒乐舞图研究》亦从此说。但扬之水在《龟兹舍利盒乐舞图新议》中对于此说提出了疑议：指出浑脱、大面等形式为龟兹所盛行，但并非有此形式者都称为“苏幕遮”。盒上并没有“苏幕遮”最典型的泼水画面，因此将此图上舞蹈称为“苏幕遮”并不成立[②]。

笔者认为，以上两种不同的看法，正是反映出“苏幕遮”的上演情况在不同的地域有着不同的特点。其在康国等昭武九姓国家和龟兹的表现形态并不完全相

[①] 引自扬之水《龟兹舍利盒乐舞图新议》，《文物》，2010 年第 9 期。
[②] 扬之水《龟兹舍利盒乐舞图新议》，《文物》，2010 年第 9 期。

同。康国的“苏幕遮”传至龟兹之后，它减少了泼水的成分，而增加了同佛教法事的联系，这种变化是与龟兹地区佛教的盛行有关。而“苏幕遮”在康国的起源疑与拜火教的水崇拜有关，拜火教因其对火的崇拜而得名，但其对于水也非常尊崇。祆教崇拜水，教义中称水是教主阿胡拉·玛兹达的妻子，是人类的母亲，祆历每年八月举行“水神节”。而拜火教敬胡天神的仪式在北齐、北周宫廷之中都曾经流行。《隋书》载：

后周欲招来西域，又有拜胡天制，皇帝亲焉，其仪并从夷俗淫僻不可纪也。[①]

这不能不让人将“泼寒胡戏”中水的大量使用和拜火教中水的崇拜联系在一起。由敦煌曲子词中的一首《浣溪沙》，我们也可看出“泼寒胡戏”在昭武九姓胡人中的流行和信仰：

浣溪沙

忽见山头水道烟。鸳鸯擐甲被金鞍。马上弯弓搭箭射，塞门看。为报乞寒王子大，胭脂山下战场宽。丈夫儿出来须努力，觅取策三边。[②]

任二北认为其“为报乞寒王子大”与上下文颇不可解，为衍文或错乱，“王子大”为“大王子”之讹误。[③]汤湛《敦煌曲子词地域文化研究》中将“为报乞寒王子大”此句中的“子大”释为“子大夫”的简称，因为归义军曹氏政权，从曹议金其便自称“大王”、“托西大王”，这段时期的敦煌文书、曲子词里面频繁出现“大王”一词。故其推断：

此处的“乞寒王子大”当是对某位归义军府主的敬称。“乞寒王”非常有可能是仍然保持乞寒风俗的曹氏权贵人物，因为敦煌归义军首领一般兼称

[①]（唐）魏征等撰《隋书》，第 7 卷，第 149 页，北京：中华书局 1973 年版。
[②] 曾昭岷等编撰《全唐五代词》，第 4 卷，第 947 页，北京：中华书局 1999 年版。
[③] 任半塘著《敦煌曲初探》，下编，第 578 页，上海：上海古籍出版社 1984 年版。

“御史大夫”。[①]

虽然在其他文献材料中并没有“子大”这样省略的佐证，但是在敦煌曲子词中像这样语焉不详或断句错误的的相似省略形式却并不少见。刘传启在《敦煌歌辞语言研究》中认为：

> 由“为报”、“王子”可大体推知此句是说将士为报王子之隆恩或期待而去战场拼杀，所以末字“大”疑是“待”或“答”的音误字，待订。[②]

同期的敦煌文书中也有很多将太保的儿子称之为“太子”的[③]，因此可看做是一种较为合理的推断。以上材料和几种推断都说明在五代敦煌时期“乞寒”的习俗依然存在。

归义军曹氏政权经荣新江的考证，很可能为粟特人，乃是昭武九姓的曹国人。曹氏政权自身所言其为曹操后裔，祖上是谯县曹氏。但这只是要找到一个更为显赫的先祖而已，并没有充分的史料支持。曹氏政权同时也具有祆教信仰[④]，“赛祆”活动在当时是敦煌地区盛大的民俗活动。从中也可以看出，乞寒习俗在昭武九姓的粟特人之间流传，并且与其祆教信仰有关。

昭武九姓胡人作为丝绸之路上的主要联系者，人口流动比龟兹更大。昭武九姓胡人多以国名为姓，住在唐王朝的胡人也主要是昭武九姓胡人。史籍记载和近年来的墓志墓葬都证明了这一点。所以从活动的发起者，主要参与者，上演的时间与康国的相近，判断是由康国源起。“泼寒胡戏”在向东传播过程中，同佛教相融合。在龟兹上演的时间沾染了佛教因素，同行像节和佛诞节联系起来。传至中原之后，其性质更是逐渐综合化。从历史上的实际情况看，一种习俗在它的传入国总是不可避免的本土化，做出与当地的文化习惯、宗教信仰相符的改变。从史料中的记载的“泼寒胡戏”的表演形态来看，其拔头、大面的表演方式在西域各国的民俗和原始宗教中都有遗存，如萨满教和祆教。在传至日本的舞蹈《苏莫

[①] 汤湛《敦煌曲子词地域文化研究》，四川大学博士论文，2003 年。
[②] 刘传启《敦煌歌辞语言研究》，兰州大学博士学位论文，2011 年。
[③] 参见沙武田、赵晓星《归义军时期敦煌文献中的太子》，《敦煌研究》，2003 年第 4 期。
[④] 荣新江著《归义军史研究》，第 107 页，上海：上海古籍出版社，1996 年版。

者》表演者的帽子上有鹰图案的刺绣[①]，这种鹰崇拜在萨满教中有很重要的位置。在释慧琳的《一切经音义》中，也说明其起源是驱除恶鬼，在当地是“土俗相传”。从记叙者的态度和记叙口吻来看，它并不是一种纯粹的佛教仪式，或者因为佛教才产生的习俗仪式。

丝绸之路上宗教的互相渗透、互相融合现象也非常普遍，并不是完全的对立局面。祆教在向东传播的过程中,也同佛教互相融合杂糅。《魏书》、《周书》、《隋书》、《北史》、《册府元龟》中对于高昌地区佛教和祆教的共存都有记载。《北史·高昌传》中记载高昌地区“俗事天神，兼信佛法。”[②]在《太史杂占历》中记有“将佛似祆”[③]，便说明了当时人对于佛教和祆教的概念实际上是逐渐模糊的。在敦煌佛教石窟当中发现了具有祆教特征的图本。而在中原地区，“泼寒胡戏”在长安的上演地点——醴泉坊中更是佛寺、尼寺、祆祠、道观并立。

综上，“泼寒胡戏”在西域时由自身的原始宗教性质上，也逐渐染上了祆教和佛教的色彩，这一综合性在进入中原地区后逐渐加深。在敦煌曲子词中《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》，则表明了它的音乐也被用做赞颂佛教的歌舞仪式。体现了“苏幕遮”在传播过程中宗教性质的渐渐综合化和模糊化。

第二节“泼寒胡戏”的表演形式

北朝以来，歌舞戏《钵头》、《大面》、《上云乐》、《兰陵王》、《踏谣娘》、《苏中郎》等在民间广为流传。《钵头》、《大面》的来源便是西域中亚地区，在唐代仍在上演。晚唐段安节《乐府杂录·鼓架部》中曾记载：

> 戏有代面，始自北齐。神武弟有胆勇，善斗战，以其颜貌无威，每入阵即著面具，后乃百战百胜。戏者衣紫，腰金执鞭也。钵头，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者被发素衣，面作啼，盖遭丧之状也。苏中郎，后周士人，苏葩嗜酒，落魄自号中郎。每有歌场，辄入独舞。今为戏者着绯戴帽，面正赤，盖状其醉也。即有踏摇娘羊头浑脱，九

[①] [日]水原渭江著《水原渭江学术精华》，第 256 页，北京：科学出版社 1996 年版。
[②]（唐）李延寿撰《北史》，第 97 卷，第 3212 页，北京：中华书局 1974 年版。
[③] 转引自姜伯勤著《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》，第 248 页,北京：文物出版社 1994 年版。

头狮子弄白马益钱，以至寻撞跳丸，吐火吞刀，旋盘筋斗，悉属此部。[①]

可见在唐代，歌舞戏的上演已经有了一定的规模。而“泼寒胡戏”是一种戏剧表演还是简单的大众性舞蹈，在学界一直不乏讨论之声。王克芬《中国舞蹈史·隋唐五代卷》中将《苏幕遮》分类为群众自娱性舞蹈。任半塘在《唐戏弄》中判断“泼寒胡戏”是一种戏弄，具有情节和表演内容。认为张说五首《苏幕遮》声诗中“油囊取得天河水，将添上寿万年杯”，所表现的便是胡人手持水囊，表演汲水动作，并且上演颂圣祝寿的场面。在唐代提及“泼寒胡戏”的文献中常提及“以水交泼为戏”，在这里的“戏”应是一种游戏之意，并不能看出戏剧成分。清代毛先舒《填词名解》中记载：

唐教坊作此戏,即以名曲。则此乐似以角抵眩人,吞刀吐火之类也。②

认为其是戏在曲前，但是在后面的描述中，则更多的认为它是一种散乐、百戏之类，并没有显示出其作为歌舞戏的性质。而慧琳《一切经音义》中：

或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状;或以泥水沾洒行人;或持缩搭钩，捉人为戏。每年七月初，公行此戏，七日乃停。土俗相传云:常以此法禳厌，驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。[③]

参与者戴着各种面具，装扮成鬼神，带有一定的表演成分。由于它带有了驱逐恶鬼的宗教含义，也应该会配合一定的宗教仪式。而装扮是由仪式向戏剧转变的重要一步。结合敦煌流行的傩剧中，也有驱除恶鬼的情节。因此“公行此戏”之“戏”，在这里应该理解为“戏剧”之“戏”。在《旧唐书·中宗纪》中的记载似乎也给我们透露出一些戏剧的信息：

[①]（唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 45 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[②]（清）毛先舒《填词名解》，第 2 卷，转引张璋等编纂《历代词话》上，第 829 页，郑州：大象出版社 2002 年版。

[③]（唐）慧琳著《一切经音义》 第 41 卷 ，《大正新修大藏经》，第 54 卷 ，事汇部下 ，第 576 页。

十二月乙酉，令诸司长官向醴泉坊看泼胡王乞寒戏。[①]

“泼寒胡戏”被记为“泼胡王乞寒戏”，可知在参加人员中有着角色的划分。中宗令百官都去观看，人员众多、声势浩大，故“泼胡王乞寒戏”的上演应该持续一段相当长的时间。因此，在唐代上演的“泼寒胡戏”中，包含情节和角色，应是一种歌舞戏。在不同的上演场合，也可能会出现情节上的调整。当它在皇帝面前上演时，在原始的“乞寒”、驱鬼的情节之外，还应会加上颂圣的色彩，以迎合统治者的审美趣味。

（ 图二 日本奈良时代的伎乐面醉胡王[②]）

据清代黄遵宪《日本国志》记载：

十二月谓之四极，又曰极月。是月，丐者为泼寒胡戏，或丹墨涂面，装

[①]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 7 卷 ，第 149 页，北京：中华书局 1975 年版。
[②] 顾朴光主编《面具》，第 98 页，北京：中国文联出版社 2009 年版。

成钟馗登门呼跳驱祟，索钱乞米。家家扫尘，名霉除。[①]

其论及“泼寒胡戏”时也是强调了它的戏剧成分，但是这种在日本的新年习俗是否可以被称为“泼寒胡戏”，暂且存疑。

由于在“泼寒胡戏”中具有“胡王”形象，故任半塘推断日本的《醉胡王》即是“泼寒胡戏”的变体。现今保存的日本醉胡王面具（见图三），深目高鼻，是典型的西域胡人形象。可以确定《醉胡王》的来源为中亚地区。西域的戏剧经中国传至日本的还有《钵头》、《大面》等。在日本保存的面具中，中亚胡人的形象十分常见。《醉胡王》上演时，胡王领着胡从威风凛凛而来，胡从向胡王献上美酒。胡王饮酒后，表演步履蹒跚的醉态。但《醉胡王》的表演内容和形式，毕竟与“泼寒胡戏”有很大区别。二者之间究竟有无关系，并不能做出十分肯定的判断。

传至日本的《苏莫者》在表演上，主要是舞蹈，舞者身着蓑衣，手中执桴。戏剧的情节因素已经基本消失。另外，在戏剧方面，还有一种日本的戏剧名《乞寒》（きかん），其日文发音为 kikan，它的具体情况将在附录中做进一步探讨。

综上，“泼寒胡戏”之“戏”应是一种歌舞戏。其中有情节和角色的划分。其具体的表演形式虽没有明确记载，但可推断其在西域和中原上演时，会根据上演场合的不同，在情节上有一定的调整变化。其原始的主题含义是“乞寒”，祈求来年的丰收，带有对美好生活的期盼。在中原上演时，由于受到统治者的关注，其中又增添了颂圣祝寿的含义。从时代背景上，当时歌舞戏的表演已经有一定的规模。从传至日本的相关戏剧舞蹈中留存的表演成分来看，其与“泼寒胡戏”的相关性还不是十分明确，需要做进一步的考察。

第三节 论“泼寒胡戏”在唐代禁断的原因

“泼寒胡戏”在传入中原后，在北周即受到了上层统治者的喜爱。虽然在百年间未有详细的史料记载其上演情况，但一直未绝。胡人胡商的大量进入中原，不仅带来了商品，也带来了他们的音乐、宗教和习俗。民族的不断融合，也使这些习俗有了继续流传、保存的土壤。在唐代前期“泼寒胡戏”更是受到皇帝、贵

[①]（清）黄遵宪《日本国志·通俗志二》，第 35 卷，四库全书影印本。

族和平民百姓的推崇，作为接待外宾的仪式活动。但其在盛行的顶点遭到禁断，从此在中原销声匿迹，这在当时的西域传入的习俗之中并不多见。其禁断原因也成为研究当时的思想状况和政治形势的一个切入口。

据《旧唐书·张说传》记载：

> 自则天末年，季冬为泼寒胡戏，中宗尝御楼以观之。至是因蕃夷入朝，又作此戏。[①]

《旧唐书·中宗纪》亦云：

> 神龙元年（公元 705 年）十一月已丑，御洛城南门楼观泼寒胡戏。[②]
>
> 景云二年 十二月丁未，作泼寒胡戏。[③]
>
> 景龙三年（公元 709）十二月已酉，令诸司长官向醴泉坊看泼胡王乞寒戏。[④]

后睿宗和玄宗时也曾上演过“泼寒胡戏”，在陪同睿宗观看时，张说还曾做《苏摩遮》五首：

苏摩遮

泼寒胡戏所歌，其和声云“亿岁乐”

摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡。闻道皇恩遍宇宙，来时歌舞助欢娱。
绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看。自能激水成阴气，不虑今年寒不寒。
腊月凝阴积帝台，豪歌击鼓送寒来。油囊取得天河水，将添上寿万年杯。
寒气宜人最可怜，故将寒水散庭前。惟愿圣君无限寿，长取新年续旧年。
昭成皇后帝家亲，荣乐诸人不比伦。往日霜前花委地，今年雪后树逢春。[⑤]

[①]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》第 97 卷，第 3052 页，北京：中华书局 1974 年版。
[②]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 7 卷，第 141 页，北京：中华书局 1974 年版。
[③]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 7 卷，第 141 页，北京：中华书局 1974 年版。
[④]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 7 卷，第 149 页，北京：中华书局 1974 年版。
[⑤]（清）彭定求等编《全唐诗》，第 4 册，第 88 卷，第 982 页，北京：中华书局 1960 年版。

张说所作的《苏幕遮》五首为齐言声诗，其自注“泼寒胡戏所歌”，和声云“亿岁乐”。可知在当时是能够歌唱，而且明确的指出了“苏摩遮”和“泼寒胡戏”的关系。诗中对“泼寒胡戏”的表演形式有细致的描写，当时参演人员的主体应为胡人，穿戴着“琉璃宝服”、“袙额宝花冠”，衣着十分华丽。在演唱方面是“豪歌击鼓”，并有骑在马上的歌舞表演，在戏剧方面则含有祝寿祈福的泼水情节。

最后一首诗中“昭成皇后帝家亲”则可断定这组诗作于公元 711 年。昭成皇后为睿宗的德妃窦氏、玄宗的生母，《旧唐书》载：

> 长寿二年，为户婢团儿诬谮与肃明皇后厌蛊咒诅。正月二日，朝则天皇后于嘉豫殿，既退而同时遇害。梓宫秘密，莫知所在。睿宗即位，谥曰昭成皇后，招魂葬于都城之南，陵曰靖陵。又立庙于京师，号为仪坤庙。[①]

窦氏被武则天所害，此时恢复尊号。张说诗中“往日霜前花委地，今年雪后树逢春”，既是对昭成皇后命运的比喻，同时也隐含着唐代的政权又归于李氏手中，从此政治安定、天下太平的称颂和祝福。从这一组《苏幕遮》声诗中可看出此时的“泼寒胡戏”在上演中，在原有的夷歌夷舞的刺激性感受之外带有了一种为统治者祈福祈寿的颂圣意味。

由此可见，“泼寒胡戏”在唐睿宗时已经可以同中原的审美习俗相融合，中原文化完全有能力消化这种来自西域的歌舞娱乐。无论是当时的统治者还是主流的士大夫，对于社会上习俗的胡化倾向，并没有表现出过分的担忧。虽然“泼寒胡戏”被禁断之前曾在中宗、睿宗时期遭到数次上书，认为其与中原文化和礼数不符。但对于胡风胡俗的反对之音，在唐代也屡见不鲜，不仅是针对“泼寒胡戏”。分析这数次的上书，可知在不合中原礼数的名义下，其最终在唐玄宗的时候被禁断，是与当时的政治形势有关。

《新唐书·吕元泰传》载其神龙二年（706 年）上疏议“泼寒胡戏”：

> 比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰“苏莫遮”。旗鼓相当，军阵势也;腾逐喧噪，战争象也;锦绣夸竞，害女工也;督敛分弱，伤政体也;胡服

[①]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 51 卷，第 2276 页，北京：中华书局 1974 年版。

相欢，非雅乐也;浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法胡虏之俗？诗云:“京邑翼翼，四方是则。”非先王之法乐而示则于四方，臣所未谕。《书·洪范》曰:“谋，时寒若。”何必裸身挥水，鼓舞衢路以索之！书闻不报。[①]

吕元泰时任并州清源县令，从中也可看出“泼寒胡戏”不仅在两京，并且在地方都有盛行。他认为“泼寒胡戏”的危害有“军阵势”、“战争象”、“害女工”、“伤政体”。前两点反映出当时由于“苏幕遮”演出规模的逐渐扩大，伴随而来的一定的危险性。后两点则是分别从经济和礼乐角度认为“泼寒胡戏”对社会产生了危害。但吕元泰上表之后，中宗对其的态度是“书闻不报”，可见当时的统治者并没有重视。后在睿宗时期，时任左拾遗的韩朝宗又作《谏作乞寒胡戏表》，要求禁断“泼寒胡戏”：

一言以实，百代可知。窃惟王公贵人，国之藩翰，凡所举措，须合彝典。

今之乞寒，滥觞胡俗，臣参听物议，咸言非古。作事不法，无乃为戒。伏愿陛下三思，筹其所以。又道路籍籍，咸云皇太子微行观此戏，且元良国本，苍生厶赖，轻此驰骤，能无　蹶？况凶奴在邸，实繁有徒，刺客密发，何限夷夏？卒然奔呼，掩袭无备，邂逅惊扰，则忧在不测。白龙鱼服，取困豫且，深可畏也！惟陛下爱人活国，忧勤庶政，今所施为，岂徒然矣？岂不以元象变见，疫疠相仍，厌甲兵之灾，助太阴之气？臣识愚瞽，以为无益。臣闻皇天无亲，惟德是辅，未闻兆乱，以来多福。太戊修政而桑谷自萎，景公善言而荧惑退舍，彰善罚恶，天之道也。

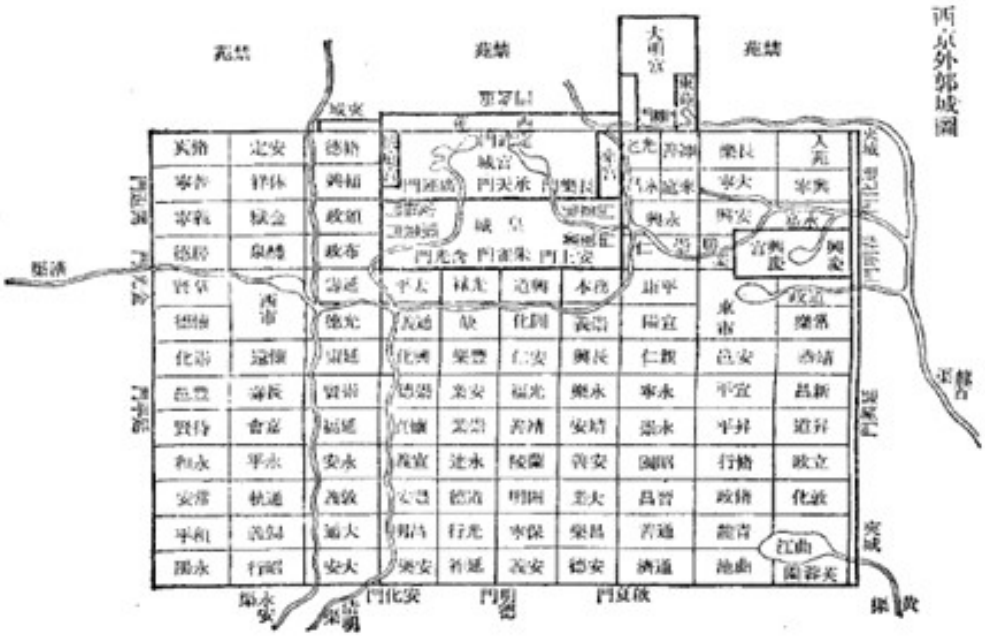
伏愿去邪勿疑，昭德以待，岂区区末法，而能定其休咎哉？[②]

在此表中，韩朝宗的反对理由虽然还有戴着礼乐的帽子，但其重点主要集中在了“泼寒胡戏”潜藏的危险性上，特别是对于皇太子李隆基人身安全的担心。虽然在表中提出的主要防备对象是匈奴和刺客，但这种担忧更直接的指向是其他政治势力，同当时的政治权力斗争密切相关。唐代前期的宫廷政变发生十分频繁，至中宗、睿宗、玄宗时期，韦武势力、李唐势力、太平公主等多方势力的博弈和斗

[①]（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第 118 卷，第 4276 页，北京：中华书局 1974 年版。
[②]（清）董浩等编《全唐文》，第 301 卷，第 3058 页，北京：中华书局 1983 年版。

争错综复杂。在这样的背景下，皇太子的置身险境就引起了臣子的警惕和担忧。在之前的研究中，已经有人注意到这一点。赵望泰就指出其在礼乐背后的安全问题，将唐代上演的“泼寒胡戏”的表演内容总结为“半军事性质”，并结合唐代前期频繁的军事政变和复杂的政治形势，具有相当的合理性[①]。

此外，之前被大多忽略的一点是从长安的城市地理布局的角度来分析“泼寒胡戏”的禁断原因。“泼寒胡戏”在长安和洛阳都有上演，其在长安的上演地点是醴泉坊。属于朱雀门街之西第三街自北向南第四坊（见图二），靠近西市。据《长安志》、《唐两京城坊考》、《两京新记》等文献记载和近年来出土的墓葬，醴泉坊及周边是长安胡人的主要聚居区。在醴泉坊举行胡人的“泼寒胡戏”是可以理解的。



(图三[②])

同时应注意的是，醴泉坊及其长安以西也主要是韦武势力的居住地。《长安志》载“东南隅太平公主宅”[③]、“宅北有异僧方回宅，太平公主为造之”[④]在醴泉坊中有太平公主宅和宗楚客宅，在太平公主和玄宗共同消灭韦氏之后，其二人

[①] 赵望泰《泼寒胡戏被禁原因发微》，《学术月刊》，1998 年第 2 期。
[②]（清）徐松撰，李建超增订《增订唐两京城坊考》，西安：三秦出版社 1996 年版。
[③] 据京洛《唐长安城太平公主宅第究竟有几处》中太平公主在长安应有四处住宅，分别位于兴道坊、平康坊、兴宁坊和醴泉坊。《中国历史地理论丛》，1999 年第 1 期。
[④] 据李健超《<长安志>纠谬》考证，方回应是万回之误。引自《历史地理》，第 387 页，上海：上海人民出版社 2003 年版。

的政治矛盾也逐渐凸显：

> 宰相奏事,上辄问:“与太平议否?”……公主所欲,上无不听,自宰相以下,进退系其一言。其余荐士骤历清显者不可胜数,权倾人主,趋附其门者如市。子薛崇行,崇敏、崇简皆封王,田园遍于近甸,收市营造诸器玩,远至岭、蜀,输送者相属于路,居处奉养,拟于宫掖。[①]

作为皇子的玄宗在那里观看泼寒胡戏，其人身安全问题必然遭到担心。“泼寒胡戏”的上演有马上马下两个部分，需要人数众多的表演者，在这样的环境下，易于进行刺杀等活动。

中宗在洛阳和长安都曾观看“泼寒胡戏”，在洛阳是洛阳南门城楼，武则天时也在此处，上演过六合之舞，接见考生等，同时也从侧面反映出“泼寒胡戏”的参与人数众多。《旧唐书》所记载高宗时调露二年春：

> 宴诸王、诸司三品已上、诸州都督刺史于洛城南门楼,奏新造《六合还淳》之舞。[②]

据《唐六典》记载：

> 洛城南门之西有丽景夹城，自此潜通于上阳焉。[③]

可以说在洛城南门观看“泼寒胡戏”时安全上有一定的保证，但依然存在隐患。中宗去醴泉坊观看泼寒胡戏的时候，他本身更倾向于韦武势力，以防备相王李旦的势力。同时唐中宗本人对于佛教极其尊崇，对于西域习俗也颇有兴趣，使他十分具有参与意愿。随着上演的地点移至长安的醴泉坊之后，安全的问题随着政治局势的紧张而日益凸显。在此情况之下，玄宗在开元元年禁断“泼寒胡戏”的表

[①]（宋）司马光编纂《资治通鉴》，第 209 卷，第 6651 页，北京：中华书局 1956 年版。
[②]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 5 卷，第 105 页，北京：中华书局 1974 年版。
[③]（唐）李林甫等撰《唐六典》，第 7 卷，第 221 页，北京：中华书局 1992 年版。

演便可理解。

张说上疏的时间为先天二年十月，在一次吐蕃入朝祝贺，有司以表演“泼寒胡戏”接待之后。《旧唐书·张说传》曰：

> 臣闻韩宣子适鲁，见周礼而叹;孔子会齐，数倡优之罪。列国如此，况大朝乎?今外国请和，选使朝谒，所望按以礼乐，示以兵威，虽曰戎夷，不可轻易，焉知无驹支之辨由余之贤哉？且乞寒泼胡，未闻典故，裸体跳足，盛德何观;挥水投泥，失容斯甚。法殊鲁礼，亵比齐优，恐非干羽柔远之义，樽俎折冲之礼。[①]

从上表中，张说的主要理由还是以礼乐为重，但在前一年张说则刚刚对“泼寒胡戏”这种夷歌夷舞的艺术性表达过赞赏。另外翻检唐代史料可知，唐代接待外藩时上演十部伎乃是惯例。据《新唐书·回鹘传》载，唐太宗时：

> 帝曰:“善。”许以新兴公主下嫁，召突利失大享，群臣侍，陈宝器，奏《庆善》、《破阵》盛乐及十部伎，突利失顿首上千万岁寿。[②]

因此玄宗禁断“泼寒胡戏”的内在原因不言而喻，礼乐上的不合中原礼仪并非根本原因，而在于其危险性。在市坊中举行，带有一定易失控性。作为歌舞形式的《苏幕遮》并没有被禁，禁断的只是它“旗鼓相当，军阵势也;腾逐喧噪，战争象也”的表演形式。并且将由“泼寒胡戏”产生的浑脱舞保留了下来。玄宗在太子期间，就对散乐、女乐在民间的上演十分关注。而在施政初期，随即颁布了对教坊的改造，《唐会要》载:

> 散乐巡村,特宜禁断,如更有犯者,并容止主人及村正决三十,所由官附考奏，其散乐人,仍递送本贯入重役。

[①]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》第 97 卷，第 3052 页，北京：中华书局 1974 年版。
[②]（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第 217 卷，第 6137 页，北京：中华书局 1974 年版。

屏倡优，敦雅颂，率更女乐，并令禁断，诸使采招，一切皆停。[①]

这种改造将散乐、热戏在民间禁断，也同样出于安全考虑。后玄宗在开元元年颁布《禁断腊月乞寒敕》：

敕:腊月乞寒，外蕃所出，渐积成俗，因循已久。至使乘肥衣轻，竞矜胡服。阛城溢陌，深点华风。……自今已后，即宜禁断。开元元年十二月七日。[②]

《唐会要》中“自今”三句为:“自今已后，无问蕃汉，即宜禁断。”，其中“腊月乞寒，外蕃所出，渐积成俗，因循已久。”，可以看出“泼寒胡戏”在中原的影响时间之长和影响范围之广。玄宗以极其强硬的手段下令禁断，不得不与其在执政初期的安全考虑相联系。

“泼寒胡戏”在禁断后，虽然西域地区还有上演，但在中原地区便消失了。后世文学作品中虽然还有提到“泼寒”、“泼寒胡”、“乞寒”等等，大多是将其作为一个前代典故。如，宋代苏轼在《次韵刘景文赠傅曦秀才》中写到：

未能飞瓦弹清角，肯便投泥戏泼寒？[③]

同样还有南宋敖陶孙的《次韵冯孔武雪中简闻人簿乞炭》中：

君不见朱门煌煌多近臣，豹胎煮蘼蜡为薪。庭中盛设泼寒戏，炙手欲近还嗔人。谁知曝背茆檐下，欲献要是山林真。儿童抑搔皮肉软，日轮过中方欠伸。悬鹑结驷两相笑，百年俱成一窖尘。先生自是冷官样，要看入火红麒麟。[④]

[①]（宋）王溥编著《唐会要》，第 34 卷，第 629 页，北京：中华书局 1955 年版。
[②]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》第 97 卷，第 300 页，北京：中华书局 1974 年版。
[③]（宋）苏轼著《苏轼全集》，第 35 卷，第 437 页，上海：上海古籍出版社 2000 年版。
[④] 傅璇琮等主编《全宋诗》，第 2709 卷，第 31876 页，北京：北京大学出版社 1995 年版。

用对比的手法，表达出对朱门近臣炙手可热权势的不屑。上演“泼寒戏”成为了富贵和权势的象征。另外清代周钟瑄的《番戏五首》中：

> 蛮姬两两斗新妆，蹀躞花阴学舞娘，珍重一天明月夜，春来底事为人忙？
>
> 不抡檀板不吹笙，一点钲声一队行，气味何如初中酒，山花翠羽鬓边横。
>
> 联翩把袖自歌呼，别样风流绝世无，番调可知输白雪，也应不似泼寒胡。[①]

由于写的是台湾的风情，作者看到了不同于中原的歌舞形式，故将番歌同历史上的少数民族歌舞“泼寒胡”并举。

而南宋洪迈《夷坚志》记载沈瀛遇鬼事：

> 酒既酣，奏伎，为《泼寒胡》，蔓延龙爵之戏，千诡万态。[②]

更不能证明在宋代“泼寒胡戏”的上演，而是成为小说中一种奇幻带有异域神秘色彩的象征物。因为宋代随着民族关系紧张和边疆战争的频繁，中原对于胡俗的接受度远非唐代时所能比。宋淳熙十二年（1185）时政府还曾经下令禁断少数民族歌舞《渤海乐》，宋人洪适《平齐孙致语》曰：

> 陈勇爵式肆歌筵，吹竹弹丝，作西域泼寒胡之戏[③]

从中也可窥见宋代政府和士大夫对于和“泼寒胡戏”相似的歌舞类型的态度是不甚赞成的，并且未见其他史料互证，因此南宋时在民间上演“泼寒胡戏”的可能性很小。

元代杨维祯《东维子文集》中《朱明优戏序》曰：

[①]（清）周钟瑄著《诸罗县志》，第 11 卷，第 272 页，引自孔昭明《台湾文献史料丛刊》第 1 辑，《诸罗县志/澎湖纪略》合订本，台北：台湾大通书局 1984 年版。

[②]（宋）洪迈、何卓校点《夷坚志》，第 366 页，北京：中华书局 1981 年版。

[③]（宋）洪适《磐洲文集》文渊阁四库全书本，第 97 卷，第 680 页，台北：商务印书馆 1986 年版。

百戏有鱼龙、角抵、高、凤皇、都卢、寻幢、戏车、走丸、吞刀、吐火、扛鼎、象人、怪兽、舍利、泼寒、苏木等伎,而皆不如俳优侏儒之戏,或有关于讽谏。[①]

其中提到的“泼寒”、“苏木”由于没有其它的文献资料佐证，也无法确定“泼寒胡戏”的上演是否延续到元代，元代的所谓“泼寒”与“泼寒胡戏”是否为同一事物。

清代沈雄编纂的《古今词话》转引《柳塘词话》中记载：

余见岭南竹枝云:“碧油油衣苏摩遮。盘旋岭南不采花。红豆乱糁去打鼓。少时聚头来抟虎。”[②]

此处似乎说明《苏幕遮》舞曲曾经传到岭南地区，但在现存竹枝词中未见到其他关于苏摩遮的描写。清代俞樾《茶香室续钞》卷九曾曰：

《司马温公集》有《请停裸体妇人相扑为戏》劄子，皇帝御宣德门百戏之一也，此即唐人泼寒胡戏之遗意，所谓裸者殆只袒上身非全体赤露耳。[③]

将宋代妇女的裸身相扑看做唐代“泼寒胡戏”的遗意。但翻检中国的相扑发展历史，其源头更早至先秦两汉的“角抵”,“泼寒胡戏”对宋代相扑运动的影响估计微乎其微。从中也可看出“泼寒胡戏”从唐玄宗时遭到禁断之后，基本上在中原消失。

综上，“泼寒胡戏”在北周传入中原，流传数百年，并在唐代达到其盛行的顶峰。其在中原的被禁，虽在表面看来是由于礼乐制度，但是根本的原因则在于玄宗当时的政治环境和安全因素。

[①]（元）杨维祯《东维子文集》，第 11 卷，第 14 页，四部丛刊影印本。
[②]（清）沈雄编纂，江尚质增辑《古今词话》，第 11 卷，第 3 页，上海：上海书店出版社 1987 年版。
[③]（清）俞樾撰《茶香室续钞》，第九卷，上海：上海古籍出版社，1995 影印本。

第四节《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》考

《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》是少数标明了“曲子”这一名称的敦煌曲子词，在内容上六首之间具有联系性。它的保留相对完整，是研究敦煌曲子词的重要资料。同时也是研究敦煌地区佛教的发展，特别是文殊信仰的重要史料。因此从它被发现就受到学者们的极大关注，任二北和饶宗颐均考证过这六首曲子词的创作时间。由于二人在创作时间上的分歧，也成为二人关于词的起源时间判断的关键。因而《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》的创作时间、音乐形式和性质的考辩至今具有极大意义。

《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》见于敦煌写本四种，伯 3360，斯 2080、斯 4012、斯 0467、斯 2985，斯 2080 和斯 4012 系同卷破裂。斯 4012《五台山曲子》尾题“四年正月五日午际孙□书”，天成四年为公元 929 年。关于其创作时间和形式各家众说纷纭。六首曲子现录如下：

第一

大圣堂，非凡地。左右盘龙，唯有台相倚。岭岫嵯峨朝雾已，花木芬芳，菩萨多灵异。　　面慈悲，心欢喜。西国真僧，远远来瞻礼。瑞彩时时岩下起，福祚当今，万古千秋岁。

第二

上东台，过北斗。望见扶桑，海畔龙神斗。雨雹相和惊林薮。雾卷云收，化现千般有。　　吉祥鸣，狮子吼。闻者狐疑，怕往罗延走。才念文殊三两口，大圣慈悲，方便潜身救。

第三

上北台。登险道。石径**崚嶒**。缓步行多少。遍地莓苔异软草。定水潜流。一日三回到。　　骆驼崖。风袅袅。来往巡游。须是身心好。罗汉岩头观**漆**瀑。不得久停。唯有龙神**懆**。

第四

上中台。盘道远。万仞迢迢。仿佛回天半。宝石**巉**岩光灿烂。异草名花。

似锦堪游玩。　　玉华池，金沙泮。冰窟千年，到者身心颤。礼拜虔诚重发愿，五色祥云，一日三回现。

第五

上西台。真圣境。阿耨池边。好是金桥影。两道圆光明似镜。一朵香山。啐吒堪吟咏。　　师子踪。深印定。八德池边。甘露常清净。菩萨行时龙众请。居士谈扬。唯有天人听。

第六

上南台。林岭别。净境孤高。岩下观星月。远眺遐方思情悦。或听神钟。感愧捻香爇。　　蜀锦花。银丝结。供养诸天。菡萏无人折。往日尘劳今消灭。福寿延年。为见真菩萨。[①]

关于其创作年代任半塘在《敦煌歌辞初探》中据“大周东北有五台山”认为其是创作于武后玄宗时的作品。日本学者那波利贞的《苏幕遮考》中也将这六首曲子的创作时间定在武后时期：

《大唐五台曲子五首》既称“曲子”，原来当以歌咏为目的而制的。从它与后世的《苏幕遮》的词体（按：指范仲淹作）相吻合看来，知道它是与般涉调《苏莫遮》曲相和而歌的。《大唐五台曲子五首》当是一种史料，证明般涉调的《苏莫遮》作为佛教音乐，而为寺院的仪式音乐所采用。是从唐代何时开始如此的呢？《苏莫遮》曲在武则天皇后的末期已盛行；它被采用入佛教音乐，当在武后之后。问题在这种采用究从教坊俗曲的般涉调《苏莫遮》来的呢？抑在教坊俗曲以前已经采用了呢？……教坊乃一妖冶狼藉之地，教坊声曲乃歌妓侑酒的东西，不可能用作信仰上视为神圣的五台山赞美曲……反之：歌妓用佛曲之声，去唱俗辞，以助酒兴是有的……我赞同般涉调《苏莫遮》在未入教坊俗曲前，未为妓女所染手时用入佛教音乐的……《通鉴》211 谓玄宗置左右教坊在开元二年……故我认为这般涉调《苏莫遮》咏五台山至迟在开元元年，即中宗神龙元年，公元 705 年，在浑脱队舞的乐曲流行于都邑坊市之后的八九年间。再则开元二年十二月，禁止乞寒戏的严命下达，

[①] 任半塘编著《敦煌歌辞总编》，第 1703 页，上海：上海古籍出版社 1987 年版。“唐川”二字，斯 2080 卷和斯 2985 卷、伯 3360 卷均作“唐川”。 斯 0467 卷作“当今”。

乃禁演形体裸露的丑态恶戏，并非禁止般涉调《苏莫遮》乐曲……由此可见李白等诗余之作（按：指李白《忆秦娥》、《清平乐令》、《菩萨蛮》、《桂殿秋》等曲词），恐怕是受咏五台《苏莫遮》的刺激，因此开拓了另一支韵文文学……其渊源即在此吧。[①]

但那波利贞氏将《苏幕遮》的传播方式定为由民间传入教坊之中，这种判断恐有误。杜斗成结合《五台山赞》的创作时间，认为这六首曲子的创作时间在中晚唐时期，抄写时期是在五代时期。饶宗颐则认为“大周”乃“代州”之误，“大唐”应为“后唐”，荣新江也认同此说。主要是从敦煌谱子的抄写时间上来看，于此相关的一批卷子都为归义军曹议金时期。

但是这组曲子的创作时间或者定型时间必然在此之前。日本学者冈村繁的《唐代曲子词文学的成立》[②]中曾对敦煌曲子词中半数以上的词牌都是教坊曲这一现象进行了研究。据《教坊记》等史料记载，宫廷乐工是世代相承的，“终身继代不改其业”。[③]乐工、歌妓受到严格的的乐籍政策限制。在中唐之前，音乐在地方的活动，一直都受到严格控制。安史之乱曾使宫廷乐工、歌妓一度流落民间，一部分教坊曲也随之在民间传播。但是随着安史之乱的结束，唐政府将乐工、歌妓又召回宫廷，教坊音乐的下移并不充分。中唐才出现了教坊曲在民间的流行和文人词创作的兴盛。晚唐教坊逐渐商业化，教坊曲经历了由中央宫廷向地方节度使官员到市井勾栏逐次开放的历史过程。敦煌曲子词在很大程度上是吸取了中原文化结出的硕果。作为教坊曲的《苏幕遮》在经历了长期属于宫廷燕乐之后，在唐末随着教坊规模的不断缩减流入民间。归义军时期大力提倡佛教，尤其是文殊信仰，这六首曲子也是在当时被传抄至敦煌，但这种曲子的音乐形式必然在这之前就已经定型。由此可见，这六首《苏幕遮》的音乐创作时间和抄写时间上是可以存在较长的时间差。因此《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》的抄写时间应定为天成四年，而它的创作时间则更早，故定为武后、玄宗时期为宜。

另外，关于这六首曲子在表演上的形式，前人也有一定的分歧。其分析主要集中在歌舞戏、大曲、律词这几种形式上。首先，陈中凡在《从隋唐大曲试探当

---

① 参见任半塘《敦煌歌辞总编》，第 1747 页，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
② ［日］冈村繁、张寅彭著，《唐代文艺论》，第 228 页，上海：上海古籍出版社 2009 年版。
③（唐）刘肃《大唐新语》，第 2 卷，第 18—19 页，中华书局 1984 年版。

时歌舞戏的形成》[①]一文中认为这六首曲子为歌舞戏形式。表演者向东西南北各个方向奔走，并且表现出在路上遇到的艰难险阻，最后得见真菩萨。但是从当时的表演实际能够达到的条件来看，表现出如此复杂的情节还是比较困难，难以达到六首曲子文本所描写的效果。因而，笔者认为这六首曲子在当时的上演情况并不是歌舞戏。

其次，关于这六首曲子是否为大曲。《苏幕遮》不在《教坊记》中所记载的四十六首大曲中，唐代的其他音乐文献也没有直接可以佐证《苏幕遮》为大曲的史料。任二北认为这六首曲子应为大曲形式主要基于以下两点，他在《敦煌曲初探》中曾说：

> 大概唐大曲有两项必备之条件：一在形式方面，须用“第一”“第二”“第三”……字样，分标在各遍之前，便将大曲从一般多首连章之杂曲内，显然分别，不至混淆。（犹之古之相和歌辞之大曲，有一解，二解，三解……）一在制度方面，须有舞容，若仅有歌唱与音乐，并无舞容之大曲，前此尚未有闻。[②]

这六首曲子，在内容上具有明显的承接性。并且他还在《敦煌歌词总编》中论及《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》的大曲形式时，从传至日本的《苏莫者》的曲子形式反推：

> 且那考据《教训抄》，屡述日本传《苏莫者》曲之节拍，有“序”、“破”、“急”之分，乃一鲜明记载，对论断右六辞为大曲，非曲子，乃一极有力之证！[③]

因而将唐代的《苏幕遮》曲子形式定为大曲形式。

大曲的形式唐宋音乐文献多有论及，《乐府诗集》中也有保存着如《水调》、《甘州》大曲的曲辞。从中可以看出大曲的上演结构复杂，一般要经历很长时间。

[①] 陈中凡《从隋唐大曲试探当时歌舞戏的形成》，《南京大学学报》，1964 年第 1 期。
[②] 任二北著《敦煌曲初探》，第 42 页，上海：上海文艺联合出版社 1954 年版。
[③] 任二北著《敦煌歌词总编》，第 1705 页，上海：上海古籍出版社 1981 年版。

大曲的曲式，一般由“散序”、“歌”、“破”三部分组成。“散序”是一种散板的引子，以器乐演奏为主。“歌”又称“中序”，“破”以快速的舞曲为主，有时也配有歌唱。

阴法鲁认为六首的格律相同，表明是一个乐曲的重复，不能算大曲，只能是律词。并且认为与此相似的《斗百草》、《阿曹婆》、《何满子》、《剑气词》等都不能算作是大曲。[①]但是在大曲的结构中包括前面的散序。在散序中乐曲的重复是可以的。这六首曲子不能看出是一个完整的大曲表演过程，但是却依然可能是《苏幕遮》大曲表演形式的一部分。结合唐代《苏幕遮》的音乐形态，任二北的论断仍具有一定的合理性和说服力。而唐代《苏幕遮》的音乐形态，在下章将做进一步具体的分析。

最后，还有《苏幕遮》曲调是否为佛曲，王昆吾在《汉唐佛教音乐论稿》中将《苏幕遮》看做是西域的佛曲：

《浑脱》《苏幕遮》等戏弄或散乐曲的产生，因知亦是由佛曲输入和再生。[②]

从“寄在”这种形式来看，《苏幕遮》属于俗曲的可能性更大一些。另外，在敦煌见于敦煌写本伯 3821，还有题名为《聪明儿》的两首词。其曲调同《苏幕遮》曲调完全相同。内容写世俗事，表达一个青年渴望上战场杀敌，建功立业的抱负。并且根据其用韵与西北方言相同，判断其是产生于西北的作品。因此，《苏幕遮》并不是专门的佛教音乐，还是应属于俗曲。

苏莫遮

聪明儿，秉天性。莫把潘安、才貌相比并。弓马学来阵上骋。似虎入丘山。勇猛应难比。　善能歌，打难令，正是聪明。处处皆通娴，久后策官应决定。马上盘枪。辅佐当今帝。

聪明儿，无不会。只为红鳞、未变归沧海。几度龙门点额退，所有红波，绿水归潭再。　　摆金铃，摇玉佩。常有坚心，洒雨乾坤内。稍有行云□顶

[①] 阴法鲁著《阴法鲁学术论文集》，第 196 页，北京：中华书局 2008 年版。
[②] 王昆吾著《中国早期艺术和宗教》，第 371 页，上海：东方出版中心 1998 年版。

戴，猛透强波，直向青云外。[①]

《苏幕遮》性质出现分歧的原因在于佛教音乐的特殊性。佛教音乐分为声音供养和声音法事两类。僧尼受到佛教戒律的约束，不能演奏俗世音乐。而声音供养是俗世的声音人表演演唱，因此可以将俗世的乐曲吸纳进佛事演出中。佛教在传播过程中，俗世音乐和表演起到了传播教义，吸引教众的作用。这一点在唐代的俗讲、变文中也有体现。《洛阳伽蓝记》中就曾经记载了南北朝时期佛教法事盛会时候的歌舞表演、散花、燃灯、百戏等等。《广清凉寺》中也有类似记述：

萧笛箜篌，琵琶筝瑟，吹螺振鼓，百戏宣阗，舞袖云飞，歌梁尘起。[②]

完全是俗世音乐的表现。

综上，《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》在曲子的抄写时间上为天成四年，创作时间应在盛唐时期，曲子性质应为俗曲和大曲。

[①] 任半塘编著《敦煌歌辞总编》，第 644 页，上海：上海古籍出版社 1987 年版。

[②]《广清凉传》卷上，见王昆吾、何剑平编著《汉文佛经中的音乐史料》，第 688 页，成都：巴蜀书社 2002 年版。

第二章 唐代《苏幕遮》

唐代《苏幕遮》记载在《教坊记》中，《教坊记》约成书于唐代宗时期（763——779），记载了开元时期教坊的情况。崔令钦在《教坊记序》中写到：

> 今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得，粗有所识，即复疏之，作《教坊记》。[①]

《教坊记》是对玄宗时期教坊曲的总结，也是对隋唐时期流行燕乐曲调的记载。教坊是唐代一个集歌唱、舞蹈表演及器乐演奏于一体的大型音乐机构，作为教坊曲的《苏幕遮》在唐代有器乐演奏、歌唱以及舞蹈形态。本章主要对唐代《苏幕遮》的器乐演奏、音乐曲调和舞蹈形态进行探讨，并分析《苏幕遮》在天宝十三载的改名及其原因。

第一节　唐代《苏幕遮》的音乐形态及风格

一　《苏幕遮》的器乐演奏

教坊曲《苏幕遮》在唐、五代时期即有乐器演奏这一音乐形态。此时期用来演奏《苏幕遮》的乐器，现今可考的包括鼓类，拨弦类乐器琵琶，以及管吹类乐器笛。

据《文献通考》记载：

> 乞寒，本西国外蕃康国之乐，其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。[②]

[①]（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，第 9 页，北京：中华书局 1962 年版。
[②]（元）马端临《文献通考》，第 142 卷，第 1294 页 南京：江苏古籍出版 1988 年版。

《隋书·音乐志》中载：

> 康国，起自周代帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。歌曲有《戢殿》、《农和正》；舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、铜钹等四种为一部，工七人。[①]

同时，张说《苏幕遮》五首声诗中有“豪歌击鼓送寒来”，也可说明《苏幕遮》的演奏中“鼓”的作用占了很大的比重。另据《旧唐书·音乐志》载：

> 自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。[②]

唐代音乐系统中，龟兹乐占了很大的比例。《苏幕遮》作为鼓舞曲，其使用的乐器也应有很多龟兹乐使用的乐器。《旧唐书·音乐志》中记载的《龟兹乐》形式为：

> 工人皁丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。舞者四人，红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴。乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜拔一，贝一。毛员鼓今亡。[③]

《唐六典》中记载龟兹伎的形式为：

> 竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、横笛、篥各一，铜钹二，腊鼓、毛贝鼓、都昙鼓、羯鼓、侯提鼓，腰鼓、鸡娄鼓、贝各一，舞四人。[④]

[①]（唐）魏征等撰《隋书》，第 15 卷，第 379—380 页，北京：中华书局 1973 年版。
[②]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 7 卷，第 141 页，北京：中华书局 1974 年版。
[③]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 28 卷，第 1069 页，北京：中华书局 1975 年版。
[④]（唐）李林甫等撰《唐六典》，第 14 卷，第 404 页，北京：中华书局 1992 年版。

晚唐段安节所著《乐府杂录》记载《龟兹部》所用乐器为：

乐有觱篥、笛、拍板、四色鼓、揩羯鼓、鸡楼鼓。[①]

从中可以看出，史料记载中的康国乐和龟兹乐在乐器构成上有着区别。但随着近年来考古的发现，一些来自于康国的墓葬壁画相继被挖掘出来。康国乐中实际使用的乐器种类比史料记载的要丰富得多，并且龟兹乐、康国乐在使用乐器的区分上并没有那么严格的界限。

另外，《苏幕遮》的演奏乐器还可以从前文所介绍的《龟兹舍利盒乐舞图》上看出，在图中穿着锦衣胡服的人，手里所持的乐器有大鼓、羯鼓、五弦琵琶、凤尾箜篌等。 综上，《苏幕遮》的演奏器乐有大鼓：

（ 图四 大鼓[②]）

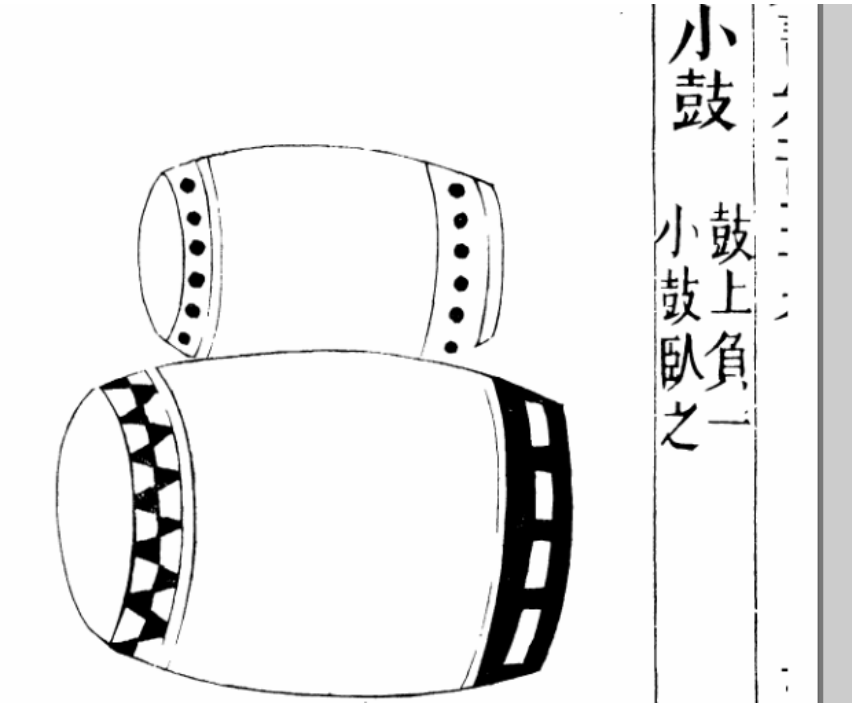
后世大鼓，古鼗鼓也，其制长八尺。《唐六典》曰“凡大驾鼓吹并朱漆画之”昔吴王夫差启蚍门以厌越，越人为雷门以攘之，击大鼓於雷门之下，而蚍门闻焉。唐德宗自山南还宫，而关辅有怀光、吐蕃之虞，诏太常习乐去

[①]（唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第一集，第 45 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。
[②]（宋）陈旸《乐书》，第 139 卷，文渊阁四库全书本。

大鼓。至郑馀庆为卿，始奏复用大鼓，今太常鼓吹奏严用之，虽所以节曲，亦所以待暴也。[①]

小鼓指大鼓上所卧之鼓：

唐《乐图》：其制有一大鼓，鼓上负一小鼓，皆卧之。《律书·乐图》云："小鼓九曲焉，上用八曲，严警用，并属鼓吹部也。"[②]



（图五）[③]

觱篥，陈旸的《乐书》记载：

觱篥，一名悲篥，一名笳管，羌胡龟兹之乐也。以竹为管，以芦为首，状类胡笳而九窍，所法者角音而甚悲栗，胡人吹之以惊中国马焉。[④]

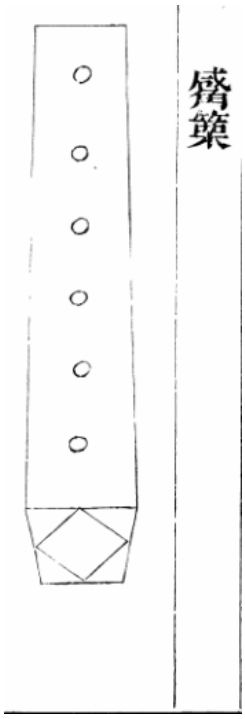
琵琶在当时也是一种非常重要的乐器，《隋书·音乐志》曰："今曲项琵琶，竖箜

[①]（宋）陈旸《乐书》，第 139 卷，文渊阁四库全书本。
[②]（宋）陈旸《乐书》，第 139 卷，文渊阁四库全书本。
[③]（宋）陈旸《乐书》，第 139 卷，文渊阁四库全书本。
[④]（宋）陈旸《乐书》，第 130 卷，文渊阁四库全书本。

篌，并出自西域，非华夏旧器。”[①]琵琶在传入中国之后，便受到了上至统治者下至普通人民的极大喜爱，在音乐中占有重要的地位，甚至能见到君主自弹琵琶的记载：

北齐幼主高恒 ，盛为无愁之曲，帝自弹胡琵琶而唱之，待和之者以百数，人间谓之无愁天子。[②]

周武帝在云阳，宴齐君臣，自弹胡琵琶，命孝珩吹笛。[③]



（图六[④]）

在唐代，琵琶的流行程度依然不减。唐白居易《江南遇天宝乐叟》诗曰：“能弹琵琶和法曲，多在华清随至尊。”[⑤]可见其受时人所推崇。在燕乐和西凉乐、龟兹乐、天竺乐、疏勒乐、安国乐、高昌乐、高丽乐的演奏中，都有琵琶的存在。

笛是我国具有悠久历史的乐器。为了区分汉族的笛和少数民族的笛，后西域

[①]（唐）魏征等撰《隋书》，第 15 卷，第 378 页，北京：中华书局 1973 年版。
[②]（唐）李延寿撰《北史》，第 8 卷，第 300 页，北京：中华书局 1974 年版。
[③]（唐）李延寿撰《北史》，第 52 卷，第 1878 页，北京：中华书局 1974 年版。
[④]（宋）陈旸《乐书》，第 130 卷，文渊阁四库全书本。
[⑤]（清）彭定求等编《全唐诗》，第 435 卷，第 4811 页，北京：中华书局 1960 年版。

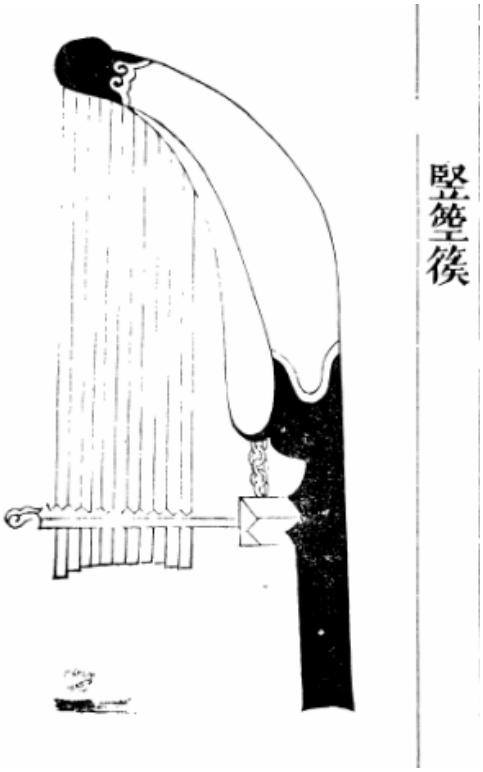
传至中国的笛被称为羌笛或横笛。笛在音乐中有着重要的作用，可用来定调高。

箜篌，据唐杜佑《通典》记载：

竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。[①]

五弦是一种像琵琶，但是比琵琶小的乐器：

如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为搊琵琶。[②]



（图七[③]）

白居易曾作《五弦弹》，描写了自己听弹奏五弦的感受：

[①]（唐）杜佑著《通典》，第 146 卷，第 3725 页，北京：中华书局 1988 年版。
[②]（宋）欧阳修、宋祁撰《新唐书》，第 21 卷，第 471 页，北京：中华书局 1975 年版。
[③]（宋）陈旸《乐书》，第 128 卷，文渊阁四库全书本。

五弦弹，五弦弹，听者倾耳心寥寥。赵璧知君入骨爱，
五弦一一为君调。第一第二弦索索，秋风拂松疏韵落。
第三第四弦泠泠，夜鹤忆子笼中鸣。第五弦声最掩抑，
陇水冻咽流不得。五弦并奏君试听，凄凄切切复铮铮。
铁击珊瑚一两曲，冰泻玉盘千万声。铁声杀，冰声寒。
杀声入耳肤血慴，寒气中人肌骨酸。曲终声尽欲半日，[①]

（图八[②]）

可以看出，不同的弦所代表的音调不同，具有丰富的表现力，富于变化。可以演奏凄切、肃杀风格的乐曲。

综上分析了《苏幕遮》在唐代所使用的乐器，应为龟兹乐，采用了大鼓、小鼓、羯鼓等，在风格上属于激昂的鼓舞曲。同时，又有五弦、琵琶、觱篥、笛等乐器，富于变化，节奏分明。

二．《苏幕遮》音乐曲调

据《唐会要》记载，《苏幕遮》原属南吕宫水调，在天宝十三年改名后有了两个变曲。南吕宫水调《苏幕遮》仍用原名，太簇宫沙陀调《苏莫遮》改为《万

[①]（清）彭定求等编《全唐诗》，第 426 卷，第 4697 页，北京：中华书局 1960 年版。
[②]（宋）陈旸《乐书》，第 128 卷，文渊阁四库全书本。

宇清》，金风调《苏莫遮》更名为《感皇恩》。[①]金风调在燕乐二十八调中不载，具体的音乐风格和形式，无从得知。太簇宫沙陀调《苏莫遮》改为《万宇清》，在《乐府杂录》的“熊罴部”中有记载：

熊罴部

其熊罴者有十二，皆以木雕之，悉高丈余。其上安版床，复施宝幰，皆金彩妆之。于其上奏雅乐，含元殿方奏此乐也。奏唐十二时、万宇清、月重轮三曲，亦谓之十二案。[②]

熊罴部又称鼓吹十二案，始于梁代，隋炀帝依照梁制，在宫廷设立。鼓吹十二案在唐宋宫廷一直存在。《隋书·音乐志》载：

（北周）武帝以梁鼓吹熊罴十二案，每元正大会，列于悬间，与正乐合奏。[③]

至大业中，炀帝制宴飨设鼓吹，依梁为十二案。[④]

又，《文献通考·乐考》“熊罴架”条载：

熊罴架十二，悉高丈余，用木雕之，其状如床。上安版，四旁为栏，其中以登。梁武帝始设十二案，鼓吹在乐悬之外，以施殿庭，宴飨用之，图熊罴以为饰故也。[⑤]

可知改名后的《万宇清》作为鼓吹曲，属于雅乐系统。而《感皇恩》在宋元明清的史料中既是一个词牌，也作为一个重要的曲牌存在，所涉及的材料众多。后世的《感皇恩》与《苏幕遮》之间是否有着亲缘关系，则需要加以证明，将在下章

[①]（宋）王溥编著《唐会要》，第 33 卷，第 615-618 页，北京：中华书局第 1955 年版。

[②]（唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 44 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[③]（唐）魏徵等撰《隋书》，第 14 卷，第 342 页，北京：中华书局 1973 年版。

[④]（唐）魏徵等撰《隋书》，第 15 卷，第 382 页，北京：中华书局 1973 年版。

[⑤]（元）马端临《文献通考》第 142 卷，第 1294 页 南京：江苏古籍出版社 1988 年版。

单独说明。

关于唐代《苏幕遮》是否为大曲形式，前章关于《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》已做简要介绍。《苏幕遮》不在《教坊记》中所记载的四十六首大曲中，唐代的其他音乐文献也没有直接可以佐证《苏幕遮》为大曲的史料。《苏幕遮》在中国史料中没有留下曲谱和舞谱，同时也未见后世的文学作品中有关于观看欣赏《苏幕遮》的描写。因此需要从与它同时期乐曲的音乐形态加以类比和推论。另外，《苏幕遮》还曾东传日本，名为《苏莫者》。它的结构对我们反观唐代《苏幕遮》的音乐形态有一定的帮助。(《苏莫者》的具体情况将在最后一章附录中加以详细说明。)

关于大曲的形式，宋代《碧鸡漫志》载：

> 凡大曲有散序、ヒ、排、遍、颠、正　颠、入破、虚催、衮遍、歇指、杀衮，[一本实催下云，滚拍、遍歇、杀滚。]始成一曲，此谓大遍。[①]

另外，在沈括《梦溪笔谈·乐律一》中：

> 元稹《连昌宫词》有“逡巡‘大遍’凉州彻。”所谓“大遍”者，有序、引、歌、**嘬**、哨、催、**擷**、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之“摘遍。”今人大曲，皆是裁用，悉非“大遍”也。[②]

上述所言的均是比较理想的大曲结构所包含的部分。实际从宋代开始，大曲就逐渐零落，往往不完整。但就其基本结构来说，需符合由多段乐曲组成，并按照散——慢——快的结构层次排列，唐代大曲在发展过程中不断吸收少数民族、西域各国、清乐旧曲的音乐元素，乐段(“遍”)数较之汉代大为增多。是一种综合歌唱、音乐、舞蹈于一体的艺术形式。

在日本的《教训抄》、《博雅笛谱》等音乐古籍中记载《苏莫者》为盘涉调中

[①]（宋）王灼《碧鸡漫志》，第 3 卷，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 131 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[②]（宋）沈括《梦溪笔谈》，第 5 卷，第 29 页，北京：中华书局，1985 年版。

曲，有声、序、破、急四部分。序二贴各六拍，破四贴各十二拍，急失传。盘涉调一般认为是即是中国的般涉调，日本的舞曲在规模和人数上往往比唐乐缩小很多。在日本，《苏莫者》被列为中曲，即相当于我国的大曲。中曲为六人或四人舞，小曲是一人或两人。从中我们也可反窥唐代《苏幕遮》的演出情况，大致也应有这几个部分，是证明唐代《苏幕遮》为大曲形式的有力证据。

同时，在天宝十三载有很多的乐曲改名和改调，胡乐和华乐进行了一次大融合，使许多华乐“全失古法”，说明这种变化是非常深刻的。王小盾针对此也有论述：

> 它的大曲结构，也是经过改制而获得的。这个改制的特点是：象对《霓裳羽衣》的改制一样，以原曲为舞曲，然后加上了汉族风格的引曲和序曲。由于西域乐曲的风格喧闹急促，汉族乐曲的风格清雅缓长，故二者在大曲中可以有充作舞曲和充作器乐曲的分工。[①]

这是对《苏幕遮》大曲形式的一种猜测。同时从史料中，可看出天宝十三载的改名，使《苏幕遮》被分成了三个不同调的曲子。它的其他的两个变曲《感皇恩》和《万宇清》是否还与《苏幕遮》一同上演，形成大曲形式，现在并没有直接的证据。而另一种的可能性也不能被忽略，即原有的《苏幕遮》的大曲形式因为改调而被拆分，从其不同的音乐曲调中摘出三种并和华乐相结合。以上的两种猜测都尚未得到最充实的证据佐证，《苏幕遮》的大曲形式究竟是怎样形成和失去的。但是据其他乐曲的变化轨迹分析，唐代《苏幕遮》在乐曲性质上应是大曲。

三 《苏幕遮》的舞蹈

《苏幕遮》是来自于西域胡乐，因此其胡乐的特点十分明显，特别是在龟兹和康国等地颇为流行。杜佑《通典》中曾经对胡舞上演的情景做了描绘：

> 胡舞铿锵键搭，洪心亥耳。扶筝新靡艳丽，歌音全似吟哭……是以感其声者，莫不奢淫噪竟，举止轻飙，或踊或跃，乍动乍息，翘脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。[②]

[①] 王小盾《唐大曲及其基本结构类型》，《中国音乐学》1988 年第 7 期。
[②]（唐）杜佑著《通典》，第 146 卷，第 3725 页，北京：中华书局 1988 年版。

同时，在唐吕元泰的上表和张说的五首《苏幕遮》声诗中“绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看”，对于《苏幕遮》舞蹈上演的场景，从马上马下两个方面做出了描写。表演者身着华服，阵势浩大，舞蹈充满动感和力量。另外，“裸身挥水，鼓舞衢路”、“裸体跳足，挥水投泥”表明舞蹈中在一定程度上裸露身体，以水相互泼洒。同时近世出土的文物龟兹舍利盒乐舞图上所描绘的舞蹈场景，表演者戴着动物的面具，或者互相牵引，或者拍手跳跃，也可让我们对《苏幕遮》的舞

（图九[①]）

蹈场景做出一定的推测。在风格上属于激烈明快的，充满着异域的新奇感和刺激感。

综上，本节对唐代《苏幕遮》在音乐器乐、曲调和舞蹈上的情况，结合文献和文物做出了一定的考察。《苏幕遮》在器乐上采用了龟兹乐的乐器，在舞蹈上属于健舞，风格豪放激烈。在曲调上在天宝十三载后有三种曲调，它的变曲《万宇清》属于熊罴部，进入了雅乐系统。

第二节 《苏幕遮》与《浑脱》

在唐代吕元泰的上书中提到的“比见方邑，相率为浑脱队，骏马胡服，名曰苏幕遮。”、“浑脱为号，非美名也”[②]，“浑脱队”与“苏幕遮”之间的关系值得关注。此外，唐宋还有《剑气浑脱》、《玉兔浑脱》等音乐舞蹈表演形式。下面一节主要考察“浑脱”的含义，以及《浑脱》和《苏幕遮》在音乐舞蹈上的关系，以期加深对唐代《苏幕遮》的理解。

“浑脱”首先作为一个物名，指整个的动物的皮。如，陈杰的《猛虎行》诗中：

[①] 参见霍旭初著《龟兹舍利盒乐舞图》，《龟兹艺术研究》，第 241 页，乌鲁木齐：新疆人民出版社 1994 年版。

[②]（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》第 118 卷，第 4276 页，北京：中华书局 1974 年版。

北平山头羽穿石，将军醉眼横夜色。高堂白昼坐耽耽，想见负嵎俱辟易。铜鐶锁深双古槐，霍地啸舞含风雷。三生得非故人积，变化爲我腾空来。目光射庭威百步，童奴近前初不怒。再三未敢尺箠麾，生绡张罗红打围。头如可编须可捋，约莫留皮是浑脱。[①]

将老虎留下的皮称为“浑脱”。而郑思肖《心史》卷下《大义略叙》则记录了人皮也可称为“浑脱”。②因此，人或动物的整个的皮，便是“浑脱”最基本最原始的含义。并由此引申出帽子的意思，同时也可作为一种渡河工具，还可代指一种酒。《新唐书·五行一》载云：

太尉长孙无忌以乌羊毛为浑脱毡帽，人多效之，谓之“赵公浑脱”。近服妖也。[③]

《新唐书》将这种现象记载在《五行》中，可见史书的编纂者是将其看成一种反常的现象，“近服妖也”显示出了正统人士将浑脱毡帽作为一种奇装异服。可以看出，唐代虽对胡风胡俗包容吸收颇多，但朝野之上对过于不合中原习俗的，还是颇有微词。贞观年间，太子李承乾在东宫效突厥法，就被作为批评的对象。唐人一方面对于胡俗的态度是新奇效仿，另一方面对于汉俗的坚持也同样看重。张鷟《朝野佥载》也曾记载此事：

赵公长孙无忌，以乌羊毛为浑脱毡帽。天下慕之，其帽为赵公浑脱。后坐事长流岭南，浑脱之言，于是效焉。[④]

比《新唐书》记载的更为详细，并且记载了长孙无忌由于流放至岭南，而将这种浑脱毡帽也带到了岭南。“天下慕之”显示出了这种外族服饰对于中原人民的吸

[①]（宋）陈杰《自堂存稿》，《四库全书》 第 1189 册 集部 128 别集类，第 476 页，上海：上海古籍出版社，1987 年版。
[②] 关于此书的真伪，学界还有一定的争论。
[③]（宋）欧阳修、宋祁撰《新唐书》，第 34 卷，第 878 页，北京：中华书局 1975 年版。
[④]（唐）张鷟著《朝野佥载》，第 11 页，见《唐宋史料笔记丛刊》赵守俨点校本，北京：中华书局 1979 年版。

引力。

“浑脱”一词同时也是一种用来渡河的工具，其做法是将羊、牛等动物的皮整个剥下，向里面充入空气，利用其浮力渡河。在历代史籍，尤其是兵法中有多处记载。

如，《通典·兵十三》曰：

> 又用浮囊。以浑脱羊皮。吹气令满，扎其孔，束于腋下浮渡。[①]

另外，叶廷珪《海录碎事》中记载：

> 行兵遇大水，无舟梁，以浑脱羊皮吹气令满，系其孔束腋下浮度，曰浮囊。[②]

从中也可看出，“浑脱”在宋代的时候便已经是行军渡水的常用之物。一般的“浑脱”是用牛羊皮制作的，用什么动物的皮，便叫做什么浑脱。由于“浑脱”的制作方法，同时可以做盛水盛酒的水囊和酒囊，其含义也渐渐扩大，将少数民族制作的装在这种酒囊里的酒称作“浑脱酒”。洪适在《先君述》中曾说：

> 既而莫公将北来，议不合，囚涿州，事复变。道蒙古帐，其酋闻洪尚书名，争邀入穹庐，出妻、女胡舞，举浑脱酒以劝。[③]

综上，“浑脱”一词在“泼寒胡戏”的表演中，应指代戴着“浑脱帽”的表演人员，用他们身上的服饰命名。“浑脱”一词，在日本也有记载，写作“裈脱”：

> 裈脱据说是来自唐代以后的蒙语或同一语族中的“剥去动物的骨肉留下毛皮原形之袋囊”一词。将这种袋子套在头上舞动称作裈脱或裈脱舞。[④]

[①]（唐）杜佑著《通典》，第 160 卷,第 4126 页，北京：中华书局 1988 年版。
[②]（宋）叶廷珪、李之亮点校本《海录碎事》，第 20 卷，第 897 页，北京：中华书局 2002 年版。
[③]（宋）洪适《磐洲文集》，第 768 页，文渊阁四库全书本，台北：商务印书馆 1986 年版。
[④]［日］诹访春雄著；凌云凤译《日本的祭祀与艺能 取自亚洲的角度》，第 93 页，长沙：湖南美术出版社 2002 年版。

此后由于这种舞蹈形式在很多乐曲中出现，渐渐成为一种独立的舞蹈形式。《资治通鉴》载：

上数与近臣学士宴集，令各效伎艺以为乐。工部尚书张锡舞《谈容娘》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄璋》，左金吾将军杜元谈诵《婆罗门咒》，中书舍人卢藏用效道士上章。

胡三省注云：

长孙无忌以乌羊毛为浑脱毡帽，人多效之，谓之赵公浑脱，因演以为舞。[①]

便可看出《浑脱》舞由帽得名，同时《浑脱》和《剑器》也渐渐的成为了一种组合出现的模式。《乐书》中载：

乐府诸曲，自古不用犯声，以为不顺也。唐自天后末年，剑器入浑脱，始为犯声之始。剑器宫调，浑脱角调，以臣犯君，故有犯声。[②]

唐天后末年，剑器入浑脱，始为犯声。剑器宫调，浑脱角调，以臣犯君，不可以训，非中正之雅也。中宗将作大匠宗晋卿舞浑脱，君子鄙之。[③]

这两种调式不同的乐曲放在一起是“犯声”，可见《剑器浑脱》是将两个调式不同的乐曲糅在一起编制的。通过犯声，音乐能够得到更加丰富的变化，在艺术上也会更加的吸引人。文学作品中，元稹在《元和五年予官不了，罚俸西归，三月六日至陕》中记载其：

[①]（宋）司马光编纂《资治通鉴》，第 209 卷，第 6632 页，北京：中华书局 1956 年版。
[②]（宋）陈旸《乐书》，第 142 卷，文渊阁四库全书本。
[③]（宋）陈旸《乐书》，第 146 卷，文渊阁四库全书本。

遥闻公主笑，近被王孙戏。邀我上华筵，横头坐宾位。

那知我年少，深解酒中事。能唱犯声歌，偏精变筹义。[①]

这些记载都反映在这一阶段音乐曲调的变化十分复杂和频繁。同时也更进一步证明《剑器浑脱》是两种舞曲的结合。《剑器·上秦王》三首，其三为:

排备白旗舞，先自有由来。合如花焰秀，散若电光开。

喊声天地裂，腾踏山岳摧。剑器呈多少，浑脱向前来。[②]

从其标有“第一”、“第二”、“第三”看，是为唐代大曲的一种体制 。最后两句，显示出《剑器》和《浑脱》是组合出现的。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行，并序》中曾记载自己观看公孙大娘弟子舞浑脱的情况：

大历二年十月十九日，夔府别驾元持宅见临颍李十二娘舞剑器，壮其蔚跂，问其所师，答曰：余公孙大娘弟子也。开元三载，余尚童穉，记于郾城观公孙氏舞剑器、浑脱，浏漓顿挫，独出冠时。[③]

可见《浑脱舞》在表演上非常精彩，舞蹈形式应为健舞。从《苏幕遮》的声诗和“泼寒胡戏”上演情况，也可看出《浑脱舞》的舞蹈风格是刚健热烈的。

同时，《浑脱》还作为一种百戏和杂技，称为“踏浑脱”。《杜阳杂编》中记载“踏浑脱”这种表演颇为详细：

上降曰，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人也，挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲，俯仰来去，赴节如飞。是时观者目眩心怯。火胡立于十重朱画牀子上，令诸女迭踏以至半空，手中皆执五彩小帜，牀子大者始一尺余。俄而手足齐举，为之踏浑脱，歌呼抑扬，若履平地。上

[①] （清）彭定求等编《全唐诗》，第 400 卷，第 4484 页，北京：中华书局 1960 年版。
[②] 任半塘编著《敦煌歌辞总编》，第 1692 页，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
[③]（清）彭定求等编《全唐诗》，第 222 卷，第 2356 页，北京：中华书局 1960 年版。

赐物甚厚。文宗即位，恶其太险伤神，遂不复作。[①]

将“踏浑脱”紧张刺激的表演过程和观看者“目眩心怯”的心理状态表现出来。因为其过于惊险刺激而被禁止，《浑脱舞》却一直未曾断绝。“浑脱舞”既可以是多人表演，也可以像公孙大娘弟子那样单人起舞，所以在后世和多种表演形式结合，形成了如《玉兔浑脱》、《竿木浑脱》、《羊头浑脱》等。陈旸《乐书》记载《玉兔浑脱》，乃是表演者头戴玉兔形状的浑脱帽，同时结合宋代的教坊制度，可知是一种多人表演的队舞：

玉兔浑脱舞，衣四色绣罗襦，银带，玉兔冠。[②]

《宋史·乐志教坊》：

队舞之制，其名各十。小儿队，凡七十二人。[③]

与“浑脱舞”有关的还有一种叫做《醉浑脱》的舞蹈，它在表演形式上应是一种大曲形式。沈括《梦溪笔谈》云：

柘枝舞遍数极多，如羯鼓录所谓“醉浑脱”之类，舞必尽日。寇莱公好之。今遇一莱公旧妓，云“当时尚有数十遍，今日所舞十不得二三，惜无所之者。”[④]

可知，《醉浑脱》在表演的时候，所需往往要一天的时间，这也显示出了“浑脱舞”丰富的内容和技巧，具有很强的娱乐性。在这里《浑脱》是作为《柘枝》的解曲。“解曲”一词，最早见于《乐书》：

[①]（唐）苏鹗撰《杜阳杂编》，第 17 页，北京：中华书局 1985 年版。
[②]（元）脱脱《宋史》，第 142 卷，第 3349 页，北京：中华书局 1977 年版。
[③]（元）脱脱《宋史》，第 142 卷，第 3350 页，北京：中华书局 1977 年版。
[④]（宋）沈括《梦溪笔谈》，第 5 卷，第 29 页，北京：中华书局 1985 年版。

然解曲，乃龟兹、疏勒夷人之制，非中国之音，削之可也。[①]

解曲在音乐风格上是急促快速的。《乐书》云：

凡乐，以声徐者为本声，疾者为解。自古奏乐，曲终更无他变。[②]

解曲是一个乐曲演奏结束后又增加其他风格的一段音乐，增加了音乐的表现性。随着西域乐曲大量传入中原，在中原乐曲后常常伴随着西域的舞曲作为解曲。西域音乐中有解曲的乐曲很多，如，同属于龟兹乐的《善善摩尼》，其解曲为《婆伽儿》。

综上，“浑脱”由之前的物名转化为代指“泼寒胡戏”上演时候的浑脱舞队，进而在“泼寒胡戏”被禁之后作为一种独立的舞蹈形态。它与《剑器》舞相结合，在后世依然流传。在音乐上《浑脱》是一种急促快速的音乐风格，充满动感。而作为它载体的“泼寒胡戏”则在中原消失。

第三节《苏幕遮》天宝改名及其原因

作为教坊曲和太乐署供奉曲的《苏幕遮》在天宝十三载进行了改名，出现了两种变曲《万宇清》和《感皇恩》。在音乐上是一种胡汉音乐的融合和改造，同时从中也透露出玄宗此时的施政作风。中唐及后世对于天宝十三载乐曲改名的评价，显示出经历了安史之乱之后，世人对于胡风胡乐的看法。

玄宗在天宝十三载，对教坊曲进行了大规模的改造。在这次曲子的易名改调过程中，许多来自于西域的，同时也具有浓郁佛教色彩的曲子被改名成为道教色彩的曲子：

天宝十三载七月十日。太乐署供奉曲名。及改诸乐名。太蔟宫时号沙陀调。龟兹佛曲改为金华洞真。因度玉改为归圣曲。承天。顺天。景云。君臣相遇。九真。九仙。天册。永昌乐。永代乐。庆云乐。冬乐。长寿乐。紫极万国欢。封禅曜日光。舍佛儿胡歌改为钦明引。河东婆改为燕山骑。俱伦仆改为宝伦。光色俱腾改为紫云腾。摩酰首罗改为归真。火罗鶵鸽盐改为白蛤

[①]（宋）陈旸《乐书》，第 146 卷，文渊阁四库全书本。
[②]（宋）陈旸《乐书》，第 146 卷，文渊阁四库全书本。

盐。罗刹末罗改为合浦明珠。勿姜贱改为无疆寿。苏莫剌耶改为玉京春。阿箇盘陀改为元昭庆。急龟兹佛曲改为急金华洞真。苏莫遮改为万宇清。舞仙鹤乞裟婆改为仙云升。[①]

太乐署隶属太常寺，太常寺是朝廷的礼乐司，雅乐中杂用胡曲。可以看出玄宗在当时的观念中已经将胡汉相杂，并且通过改名来模糊曲子的来源和性质。这一改名虽然看起来只是曲子的名称和曲调发生了变化，但是在其改名的背后却蕴藏着其对胡汉关系观念的改变。

天宝十三载的更名不是一个突然的现象，它是胡乐胡风从北朝以来，一直浸淫不断的结果。胡乐在唐代的上演十分普遍。其流行的原因既有统治者的喜爱倡导，也有各民族的融合和接受。其中玄宗本人对于胡乐的喜爱占了很大比重，据俞文豹《吹剑三录》记载：

明皇尤所爱好，如羯鼓曲者，夷乐也，故以戎羯名之。明皇乃为羯鼓八音之领袖，非他乐可比。尝一日听琴为终，遽曰："令花奴取羯鼓来，为我解秽。"其他如《浑脱队》《泼寒胡》《苏幕遮》《合生歌》《葱西踏歌》之类，喧播朝野，熏染成俗、文人才士，乃依乐工拍弹之声，披以长短句，而淫词丽曲，布满天下矣。[②]

由此可见，玄宗对胡乐的喜爱和对传统死板的琴歌的兴趣寥寥。胡乐在中央礼乐系统的提升有两个重要的事件，其一是开元二十四年"升胡部于堂上"，其二便是天宝十三载，太乐署和教坊的大规模改名。《新唐书》载：

开元二十四年，升胡部于堂上，而天宝乐曲，皆以边地名，若凉州，甘州、伊州之类，后又诏道调法曲与胡部新声合作。[③]

音乐上的胡汉融合在艺术上得到了极大的融合和提高。正如沈括在《梦溪笔谈》

[①]（宋）王溥编著《唐会要》，第 33 卷，第 615-616 页，北京：中华书局第 1955 年版。
[②]（宋）俞文豹撰、张宗祥校订《吹剑录全编》，第 46 页，上海：古典文学出版社 1958 年版。
[③]（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》第 22 卷，第 476—477 页，北京：中华书局 1974 年版。

中所说：

> 自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。[①]

一些曲子因为改制而有了更为丰富的曲调变化。像《霓裳羽衣舞》这样精美的音乐作品，成为了唐代艺术的代表。

但胡乐胡舞的流行，对中原音乐带来一定冲击，如唐中宗时，武平一在《谏大飨用倡优媟狎书》曰：

> 伏见胡乐施于音律，本备四夷之数，比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闻巷，妖伎胡人、街童市子或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰“合生”。[②]

认为对胡音胡舞在社会上自上而下的流行必然带来危害。

另一方面原因则是更名的第二年便爆发了安史之乱，使唐王朝由盛转衰。战争的发起者是安禄山、史思明等胡人节度使。战乱给人带来的巨大伤痛，也使世人对胡风胡乐产生了心理上的排斥，将胡乐、胡服、胡俗的流行看作叛乱的先兆：

> 而士女衣胡服，其后安禄山反，当时以为服妖之应。[③]
>
> 吾子视首饰靴服之制，不与向同，得非物妖乎。[④]

前章涉及的长孙无忌的“浑脱帽”也被看做“服妖”。而安史之乱后，人们的排斥心理大大增加，对胡俗胡服的批评大量出现。天宝十三载的改名，正是在叛乱前夕，并且这次改名更调使原有的中原音乐受到了冲击。中唐白居易就曾在诗中写到：

[①]（宋）沈括《梦溪笔谈》，第 5 卷，第 28 页，北京：中华书局 1985 年版。
[②]（清）董浩等编《全唐文》，第 268 卷，第 2733 页，北京：中华书局 1983 年版。
[③]（后晋）刘昫等撰《旧唐书》，第 45 卷，第 1958 页，北京：中华书局 1975 年版。
[④]（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》第 24 卷，第 531 页，北京：中华书局 1974 年版。

法曲

美列圣，正华声也

法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。

乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。

愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。

并在题解中说：

> 玄宗虽雅好度曲，然未尝使番汉杂奏。天宝十三载，始诏道调法曲，与胡部新声合作，识者深异之。明年冬而安禄山反。[①]

明人胡震亨在《唐音癸签》中也遵循了前代的说法：

> 降至周隋，管弦杂曲，多用西凉；鼓舞曲多用龟兹；宴享九部之乐，夷乐至居其七。唐兴，仍而不改。开元末，甚尔升胡部于堂上，使之坐奏，非唯不能厘正，更扬其波。于是昧禁之音，益流传乐府，浸渍人心，不可复浣涤矣。[②]

综上可知在开元二十四年“胡部升于堂上”，还只是胡乐和华乐的共同演奏，曲调还是相互独立的，并没有相互杂糅。而天宝十三载的改名之所以受到后世的批评，乃是这种改调使先王的礼乐“尽失古法”。

同时，天宝十三载的改名还反映出道曲在唐代燕乐的比例逐渐增大，这是和玄宗对于道教的重视分不开的。在唐代初期，三教并行的政策一直存在。唐代皇室由于以老子后人自居，对道教一直是多加扶持。唐高祖时，已经将道教置于佛教之上“老先，次孔，末后释”[③]，至太宗时则明确说明“道士女冠可在僧尼之前”[④]。武后则大力支持佛教，使佛教的势力超过了道教。一时之间，佛寺石窟的建立数量达到了顶峰。武后支持倡导佛教的背后是政治原因，用佛教来对抗李唐势力和对人们对女性执政的抵制。她通过弥勒下生的佛经故事来为自己女性掌

[①]（清）彭定求等编《全唐诗》，第 426 卷，第 4693 页，北京：中华书局 1960 年版。
[②]（明）胡震亨《唐音癸签》，第 14 卷，第 163 页，上海：上海古籍出版社 1981 年版。
[③]《续高僧传·释慧乘传》，《大正藏》，第 50 卷，634 页上。
[④]《道士女冠在僧尼之上诏》，《唐大诏令集》，第 113 卷，第 568-587 页，北京：商务印书馆 1959 年版。

权找到依据。在唐中宗执政时，中宗本人出于自身的兴趣，对于佛教也是抱持推崇的态度。他在出生时便得到“佛光王”的称号，且幼年时期深受高僧玄奘影响。回到长安之后，他便将其被贬荆州时的亲近僧人接至长安，并大量修建佛寺。而随着睿宗玄宗的执政，政权又稳定回到了李氏的手中。初掌政权的玄宗对于道教的支持和对佛教的打击，都是出于在宗教和文化上的拨乱反正，恢复了唐初对于道教的支持。

但在玄宗执政后期，他对于道教神仙和长生之术本身的兴趣逐渐增加。同时，玄宗本身也对道曲这一音乐种类颇为喜爱：

> 帝方浸喜神仙之事，诏道士司马承桢制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》，太清宫成，太常卿韦絛制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐曲》。[①]

天宝十年，唐玄宗曾亲自在道场内指导道士唱诵步虚声韵，使之“平上去入，则备体于正声，吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。”[②]，可见玄宗前期对于道教的推崇还多是从稳定政权的角度出发，但后期逐渐沉浸在道教道曲给他带来的精神享受上。在玄宗时期，道教的势力不断增加。天宝十三载改名道调和胡音合作中，有一些明显来自于佛教的曲子被改为了道曲，从中也可看出玄宗对于道教的推崇胜过了佛教。如《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《色俱腾》改为《紫云腾》，《优婆师》改为《泛金波》，《俱摩尼佛》改为《紫府洞真》等。

综上，第二章主要从音乐的角度分析了《苏幕遮》的器乐演奏形式、舞蹈形式和它的变曲。并分析了天宝十三载的改名更调，使胡乐和华乐的融合程度加强。天宝改名反映了玄宗更重视道教及其音乐和对胡乐的喜爱。后世对天宝改名的批评，反映了安史之乱后世人对于胡人的排斥和不信任感。

[①]（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第 22 卷，第 476 页，北京：中华书局 1974 年版。

[②]（清）董浩等编《全唐文》，第 927 卷，第 4286 页，北京：中华书局 1983 年版。

第三章 宋代《苏幕遮》

敦煌曲子词中《苏幕遮》的数量为八首，使用数量占第三位,仅次于《浣溪沙》、《菩萨蛮》。但是内容上只有《大唐五台曲子六首——寄在苏幕遮》的佛教内容和《聪明儿》所写的俗世内容两类，并不十分丰富。宋代文人为了使自己创作的歌辞便于与音乐曲调有机的结合起来，以达到更高水平的演唱效果，继承并创造出固定的写作格式——词牌。据《全宋词》和《全宋词补编》、《全宋词辑佚补编》统计，宋代《苏幕遮》的创作数量为二十九首，在整个的宋词创作中占得比例并不大，可看出其音乐并不十分流行。但宋代《苏幕遮》中也不乏名作。本章将主要分析宋代《苏幕遮》的音乐形态风格和内容主题扩展。

第一节 宋代《苏幕遮》的音乐形态风格

唐代的教坊曲随着安史之乱和唐末黄巢起义的大动乱，逐渐流出宫廷，进入市井生活中。唐代后期教坊不断缩减规模并逐渐商业化，也使教坊曲渐渐在民间流行。教坊曲经历了由中央宫廷向地方节度使官员到市井勾栏逐次开放的历史过程。作为教坊曲的《苏幕遮》在经历了长期属于宫廷燕乐之后，在唐末随着教坊规模的不断缩减流入民间。在宋代的时候，由教坊曲转变为词牌。据《钦定词谱》，《苏幕遮》在宋代的定格为双调六十二字，前后段各七句，四仄韵：

苏幕遮

唐教坊曲名。按，《唐书· 宋务光传》，此见都邑坊市，相率为浑脱队，骏马戎服，名苏幕遮。又按，张说集有《苏幕遮》七言绝句，宋词盖因旧曲名，另度新声也。周邦彦词，有〔鬓云松〕句，更名《鬓云松令》。《金词》注：般涉调。

双调六十二字，前后段各七句，四仄韵。此调只有此体，宋、元人俱如此填。前段第三、四句，梅尧臣词〔乱碧萋萋，雨后江天晓〕，乱字、雨字俱仄声；第五句，苏轼词〔一局选仙逃暑困〕，一字、选字俱仄声；第六、七句，苏词〔笑指樽前，谁向清宵近〕，笑字仄声，谁字平声；后段第三句，

张先词〔回首旗亭〕，回字平声；第四句，苏词〔谁敢争先进〕，谁字平声；第五句，杜安世词〔独上高楼临春霭〕，独字仄声，杨泽民词〔溪上故人无恙否〕，故字仄声；第六、七句，张先词〔天若有情，天也终须老〕，两天字俱平声，有字仄声。谱内可平可仄据此，若《花草粹编》无名氏词，前段起二句〔与君别，情易许〕，别字仄声，此亦偶然，不必从。[①]

另外，宋代王质的《苏幕遮》:

苏幕遮

送张删定赴召

驿尘飞，天意紧。香雪芝封，犹带吴泥润。昨夜宝奁开玉镜。一点西风，便觉寒秋近。　　白苹洲，红蓼径。风露凄清，快促黄金灯。叠叠重重听好信。掷了碧油幢，更掷双堂印。[②]

最后两句显然出现了一个增字，但是在宋词中仅有此一例。

《钦定词谱》中说“张说集有《苏幕遮》七言绝句，宋词盖因旧曲名，另度新声也。”，乃是针对张说《苏幕遮》齐言声诗而言。而与敦煌曲子词所留存的《苏幕遮》相比，在格式上并没有太大的改变。但宋代的《苏幕遮》在音乐风格和音乐曲调上与唐代还是发生了变化。

《苏幕遮》的音乐属性在词牌上的体现保存在宫调之中。宋代《苏幕遮》标明宫调的，如周邦彦的《苏幕遮》入般涉调。般涉调属于羽调，《唐会要》记载：“太簇羽时号般涉调”[③]。段安节在《乐府杂录》中曾记载：

平声羽七调

第一运中吕调，第二运正平调，第三运高平调，第四运仙吕调，第五运黄钟调，第六运般涉调，第七运高般涉调。[④]

[①]（清）陈廷敬、王奕清等撰《钦定词谱》，第 935 页，北京：中国书店 1983 年版。
[②] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 3 册，第 1641 页，北京：中华书局 1980 年版。
[③]（宋）王溥编著《唐会要》，第 33 卷，第 615-616 页，北京：中华书局第 1955 年版。
[④]（唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 62 页，北京：

但宋代的般涉调同唐代的般涉调也有区别。南宋王灼《碧鸡漫志》中提到：

> 今《六幺》行于世者，曰黄钟羽，即俗呼般涉调。[①]

可见，般涉调已经由唐代的太簇羽变为黄钟羽。这种名称的改变是和唐宋乐律的改变有关。宋代《乐书》中说“羽调。胡名般涉调”，说明了般涉调这一名称也是来自于胡语。宋代的《苏幕遮》入般涉调，可能是和它来自西域的性质有关。而般涉调已经不是唐代《苏幕遮》三调中的任何一种。因此在宋代，《苏幕遮》还在流传，但是已经和唐代《苏幕遮》的音乐形态，有了区别。金元流行的《苏幕遮》也入般涉调，和宋代《苏幕遮》一脉相承。

般涉调在音乐上属于羽调，凌廷堪在《燕乐考源》中说“第四弦声最清，故以为羽声，所谓‘细不过羽也’”[②]，《乐府杂录》中曾记载康昆仑与一女子比赛琵琶技艺：

> 有康昆仑，琵琶最上，必谓街西无以敌也，遂令昆仑登彩楼，弹一曲《新翻羽调绿腰》。其街西亦建一楼，东市大诮之，及昆仑度曲，西市楼上，出一女郎，抱乐器，先云：“我亦弹此曲，兼移在《枫香调》中”。及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。[③]

康昆仑是当时的琵琶名家，弹奏一首《新翻羽调绿腰》。而女子同样弹此曲，但在调上做了改变，使用枫香调。日本音乐典籍《三五要录》中也有琵琶曲《苏莫者》，在卷十中记在盘涉调——琵琶风香调中，在卷十一中记在盘涉调——琵琶平调中。可见枫香调应该也属于羽调，但音调要更加激昂。属于羽调的般涉调在音乐上同时也具有一定的难度。《乐府杂录》中在论及乐器觱篥时曾记载王麻奴

中国戏剧出版社 1959 年版。

[①]（宋）王灼《碧鸡漫志》，第 3 卷，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 133 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[②]（清）凌廷堪著、王文锦点校《校礼堂文集》，第 157 页，北京：中华书局 1998 年版。

[③]（唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 50 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

与尉迟青比赛事：

> 觱篥者，本龟兹国乐也，亦曰“悲栗”，有类于笳。德宗朝有尉迟青，官至将军。大历中，幽州有王麻奴者，善此伎，河北推为第一手；恃其艺倨傲自负，戎帅外莫敢轻易请者。……因于高般涉调中吹一曲《勒部羝曲》曲终，汗浃其背。尉迟领颐而已，谓曰：“何必高般涉调也？”即自取银字管，于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢，曰：“边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌；今日幸闻天乐，方悟前非。”乃碎乐器，自是不复言音律也。[①]

王麻奴为显示自己的高超技艺，因而用高般涉调吹奏。但是水平依然不敌采用平般涉调的尉迟青。王麻奴为了赢得比赛，肯定会选择一个困难的曲调。吹完之后是“汗浃其背”，可见其曲调的困难程度。而尉迟青所吹奏的平般涉调，即般涉调，想必也具有相当的困难性，不然不具有可对抗性。元代的《苏幕遮》依然入般涉调，元代燕南芝庵《唱论》中将各个宫调的特点进行总结，提到“般涉唱，拾掇坑堑”。[②]般涉调下的曲牌不多，据此推测应该是和它音乐上的难度有关。《苏幕遮》在宋词中所占比例很小，也可见它在音乐上并不流行。

天宝十三载的改名之后的《感皇恩》和《万宇清》两曲，在宋代教坊中入龟兹部。《宋史·乐志》记述宋教坊四部之“龟兹部”曰：

> 龟兹部，其曲二，皆双调，一曰《宇宙清》，二曰《感皇恩》。乐用觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。[③]

可见《苏幕遮》的两种变曲在使用的乐器和风格上还是属于龟兹音乐。显示出了它们来自西域，非中原音乐的属性。元明以来，人们将词上下的两阕称为双调。但是在这里并不是指词的上下两阕[④]，而是指音乐上的宫调。《乐府杂录》将双调

[①]（唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 55 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[②]（元）燕南芝庵《唱论》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 161 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[③]（元）脱脱《宋史》，第 142 卷，第 3349 页，北京：中华书局 1977 年版。

[④] 汤君《敦煌<苏幕遮·五台曲子试考>》中认为：“今敦煌文献中的四首《感皇恩》恰为双调，且和宋词的

归于入声商：

入声商七调

第一运越调，第二运大石调，第三运高大石调，第四运双调，第五运小石调，第六运歇指调，第七运林钟商调。[①]

《宋史·乐志》记载宫廷宴会时“奏鼓吹曲，或用法曲，或用龟兹”[②]。但从使用的乐器和涉及的乐曲来看，宋代教坊中龟兹部的规模大大缩减。宋代教坊中的外来音乐，特别是胡乐的占有比例也减少许多。这与唐代经历了安史之乱之后，社会普遍对胡人及胡俗的排斥有关。尤其是宋代民族战争频发，周边的少数民族金、西夏、辽乃至后期崛起的蒙古，长期对宋代的边疆安全造成威胁。在这种情况下，宋代音乐中少数民族的成分缩减。在其他艺术体裁上胡人形象也不多见，在描绘了宋代民间生活图景的《清明上河图》中，数千个人物中仅仅出现了一个胡人。[③]

尽管宋代音乐中民族成分减少，但宋人对于前代的音乐也不断地追求创新。宋代城市经济发展水平很高。市民所喜爱的音乐、表演和其他艺术形式不断涌现。歌妓、乐工为了迎合人们的需求，互相竞争，追求新奇。这也就造成了前代乐谱的散失。北宋蔡启在《蔡宽夫诗话》中曰：

近时乐家多为新声，其音谱转移，类以新奇相胜，故古曲多不存。[④]

宋人对于唐代的乐调就已经有不清楚的地方，《碧鸡漫志》卷四曾记载：

即谓阿滥堆。江湖间尚有此声，予未之闻也。尝以问老乐工，云属夹锺商。按理道要诀，天宝诸乐名，堆作追，属黄锺羽，夹锺商，俗呼双调。而

格律全同，说明了二者之间的延续性。”是将后世格律的双阙与宫调相等同了。见《第三届中国俗文化国际学术研讨会暨项楚教授七十华诞学术讨论会论文集》2009 年版。

[①]（唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 63 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[②]（元）脱脱《宋史》，第 142 卷，第 3348 页，北京：中华书局 1977 年版。

[③] 荣新江《清明上河图中为何千汉一胡》，见《邓广铭教授百年诞辰纪念论文集》，658－666 页，北京：中华书局 2008 年版。

[④]（宋）蔡居厚《蔡宽夫诗话》，见郭绍虞《宋代诗话辑佚》，第 382 页，北京：中华书局 1980 年版。

黄锺羽则俗呼般涉调。然理道要诀称黄锺羽，时号黄锤商调，皆不可晓也。[①]

宋室南渡以后，燕乐乐谱更是大量流失。至张炎时，许多词调已经旧谱零落，不能倚声而歌。诸宫调等新的合乐文学逐步盛行，而词的音乐性逐渐丧失，成为一种案头文学。因此，南宋词人创调锐减，燕乐已渐趋衰微。

以上一节，分析了宋代《苏幕遮》的宫调为般涉调，属于羽调。宋代《苏幕遮》的音乐曲调和音乐风格与唐代并不一致。般涉调在演奏演唱上具有一定的难度，影响了《苏幕遮》在宋代的流行。

第二节 宋代《苏幕遮》曲辞主题拓展

在宋代，词的表现领域和表现内容都比前代有所扩展，《词洁》有云：

词之初起，事不出闺帷、时序。其后有赠送、有写怀、有咏物，其途遂宽。即宋人亦各竞所长，不主一辄。[②]

但是就《苏幕遮》这一词牌来说，在唐五代现存的八首词中，其描写内容为宗教和西北生活，语词风格较为写实质朴。在宋代，最早创作《苏幕遮》是范仲淹，并在宋词中影响很大。词中写驻守边塞时期的羁旅情怀：

碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水。芳草无情，更在斜阳外。　　黯乡魂，追旅思。夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚。酒入愁肠，化作相思泪。[③]

在后世的词选中，这首词的选入比例很高。后人所熟知的《苏幕遮》也多是这首。范仲淹的词作散佚很多，《全宋词》仅收录六首。据魏泰《东轩笔录》载：

[①]（宋）王灼《碧鸡漫志》，第 3 卷，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 141 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。
[②]（清）先著、程洪撰《词洁》，见唐圭璋编《词话丛编》，第 2 册，第 1347 页，北京：中华书局 1986 年版。
[③] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 1 册，第 11 页，北京：中华书局 1980 年版。

范文正公守边日，作《渔家傲》乐歌数阕，皆以“塞下秋来”为首句，颇述边镇之劳苦。欧阳公尝呼为穷塞主之词。[①]

而流传下来的仅有一首《渔家傲》。范仲淹在戎马之间作词，词人和政治家的双重身份使他的词在柔情中有一种苍凉之气，词的内容也不仅限于儿女情长，这首《苏幕遮》是他出任陕西四路宣抚使时所作。前段丽语，后段写纯柔情，感人至深。

范仲淹此词在后世影响很大，特别是随着《王实甫西厢记》中对于它的化用，而更加广为人知。不仅如此，在后代的文学作品中，也有对于范词的借鉴和化用。如在《金瓶梅》第六十七回《西门庆书房赏雪　李瓶儿梦诉幽情》的开篇中，词曰：

朔风天，琼瑶地。冻色连波，波上寒烟砌。山隐彤云云接水，衰草无情，想在彤云内。　　黯香魂，追苦意。夜夜除非，好梦留人睡。残月高楼休独倚，酒入愁肠，化作相思泪。[②]

仅仅对范仲淹的词改动寥寥数字，可见范仲淹的《苏幕遮》在明代依然具有一定的经典性。《苏幕遮》在以后的宋词中多为一种柔和婉转的风格。如梅尧臣的《苏幕遮》中描写春草：

露堤平，烟墅杳。乱碧萋萋，雨后江天晓。独有庾郎年最少。窣地春袍，嫩色宜相照。　　接长亭，迷远道。堪怨王孙，不记归期早。落尽梨花春又了。满地残阳，翠色和烟老。[③]

以写春草来写离愁别绪，带有一种迷离空蒙的美，王国维《人间词话》曾评价此词为咏春草绝调结拍。

[①]（宋）魏泰《东轩笔录》，第 11 卷，选自施蛰存，陈如江辑录《宋元词话》上海：上海书店出版社 1999 年版。
[②] 兰陵笑笑生著《金瓶梅》，第 1644 页，北京：人民文学出版社,2008 年版。
[③] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 2 册，第 668 页，北京：中华书局 1980 年版。

宋代周邦彦的《苏幕遮》也是一首十分著名的词作，在后世词选中的选入比例也很高，是清真词的代表作之一：

燎沈香，消溽暑。鸟雀呼晴，侵晓窥檐语。叶上初阳乾宿雨，水面清圆，一一风荷举。　　故乡遥，何日去。家住吴门，久作长安旅。五月渔郎相忆否。 小楫轻舟，梦入芙蓉浦。[①]

周邦彦词中将思乡的感情描写的自然清丽，具有南方水乡的风情。

宋代《苏幕遮》虽然在宋词整体上占有数量不多，但在内容上也有所突破。一些词中含有宗教因素，如僧人净端的《苏幕遮》：

遇荒年，每常见。就中今年，洪水皆淹遍。父母分离无可恋。幸望豪民，救取庄家汉。　　最堪伤，何忍见。古寺禅林，翻作悲田院。日夜烧香频□□，祷告皇天，救护开方便。[②]

以《苏幕遮》写荒年救灾，用语俗白。同时，《苏幕遮》词中也有道教思想的描写，如：

苏幕遮

先天生，後天久。道有真诠，谛听当时受。恰是迷天迷望斗。只恐微躯，薄幸随枯朽。

下缺

抱孤琴，弹小操。独坐幽轩，尽日无人到。惟乐烟霞长啸傲。明月清风，今古长为道。　　识乾坤，知牝牡。懒共尘劳，汩汩争奔走。爱杀高眠消白昼。一任他家，玉兔金乌走。[③]

[①] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 2 册，第 603 页，北京：中华书局 1980 年版。
[②] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 2 册，第 637 页，北京：中华书局 1980 年版。
[③] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 2 册，第 760 页，北京：中华书局 1980 年版。

作者张继先是北宋末年著名的道士，在后世被称为张天师，在词中渗透了道教思想。金元时期全真教词人常用《苏幕遮》词牌来宣讲教义，可能也与这种传统有关。

又，《钦定词谱》中在《苏幕遮》条记："周邦彦词，有〔鬓云松〕句，更名《鬓云松令》。"

鬓云松令
般涉送傅国华奉使三韩

鬓云松，眉叶聚。一阕离歌，不为行人驻。檀板停时君看取。数尺鲛绡，果是梨花雨。　鹭飞遥，天尺五。凤阁鸾坡，看即飞腾去。今夜长亭临别处。 断梗飞云，尽是伤情绪。[①]

王国维的《清真先生遗事》中曾言：

先生交游殊不易考，其见于遗诗者则有蔡天启，贺公叔。《片玉词》（下）《鬓云松令》一阕"送傅国华奉使三秦"，按:《宋史·高丽传》:"宣和四年，高丽王俣卒，诏给事中路允迪、中书舍人傅墨卿奠慰，留二年而归。"（徐兢《宣和奉使高丽图经序》同），国华当即墨卿字，时为中书舍人，故词中有"凤阁鸾坡，看即飞腾去。"之句。时先生已卒，即未卒，亦不应复入京师，此词必系他人之作。[②]

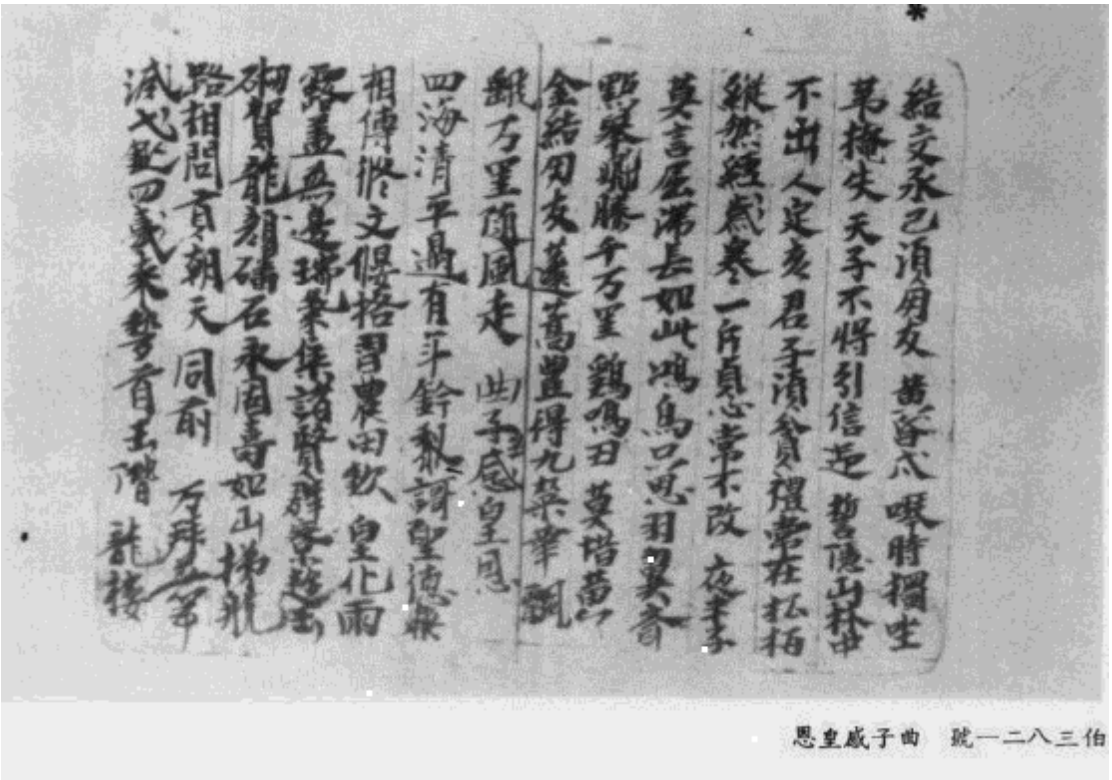
对周邦彦所作《鬓云松》之事进行了考辩，在现今《全宋词》和《全宋词补编》中也将《鬓云松令》一篇，编作无名氏作品。故《鬓云松令》非周邦彦所作。《鬓云松》在金元词中也没有出现，但是并未完全断绝。《鬓云松》和《鬓云松令》词牌在明清词中依然存在。

第三节 唐代《感皇恩》曲子与宋词《感皇恩》关系

敦煌曲子《感皇恩》四首见于伯 3821。其内容为颂圣祝寿，是现存词作中

[①] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 5 册，第 3601 页，北京：中华书局 1980 年版。
[②]（清）王国维著《王国维文集》第 1 卷，101 页，北京：中国文史出版社 2003 年版。

可见到的最早的祝寿词，在后世祝寿词的研究中也占有一定地位。它的写作时间也有盛唐和后唐五代两说。而敦煌曲子中存在的《感皇恩》与《教坊记》中记载的《感皇恩》是否为同一曲，宋代的《感皇恩》词与唐代的《感皇恩》曲又是怎样的关系历来被人争议。下节将主要讨论这一问题，现录四首曲子如下：



（图八[①]）

感皇恩

其一

四海天下及诸州，皆言今岁永无忧。长图欢宴在高楼，环海内，束手愿归投。朱紫尽风流。殿前卿相对，列诸侯，叫呼万岁愿千秋。皆乐业，鼓腹满田畴。

其二

当今圣寿比南山。金枝玉叶尽相连。百僚卿相列排班。呼万岁。尽在玉阶前。金殿悦龙颜。祥云驾喜悦。两盘旋。休将舜日比尧年。人安泰。真是圣明天。

其三

四海清平遇有年。黔黎歌圣德。乐相传。修文偃格习农田。钦皇化。雨露溉无边。瑞气集诸贤。群僚趋玉砌。贺龙颜。磐石永固寿如山。梯航路。相向共朝天。

[①] 黄永武编《敦煌宝藏》伯 3799-3913 号，第 131 册，第 114 页，台北：新文丰出版公司 1985 年版。

其四

万邦无事减戈鋋，四夷稽首玉阶前。龙楼凤阁喜云连，人争唱，福祚比金璇。八水对三川。升平人道泰，帝泽鲜，修文罢武竞题篇。从此后，愿皇帝寿如山[①]

在主题风格上，《感皇恩》具有昂扬向上的气度，因此任二北将其创作时间定为盛唐，认为后唐五代的短暂国祚实难产生如此阔大的文学作品，具有一定合理性。另外也有学者根据其内容，判断“具有唐代实行府兵制时之特征，似为开元早年间的作品”[②]。

另据《文献通考》记载：

石蕃　其俗每遇四季节序，会官属宴乐。其乐器有琵琶、觱篥、大鼓。其曲各有《愿天长》、《感天恩》、《感皇恩》、《天下乐》云。[③]

有人有据此认定宋代《感皇恩》是石番国乐曲。进一步认为是石国国王加封所作的石国音乐[④]：

册顺义王莫贺咄吐屯文

维开元二十八年，岁次庚辰，三月丁亥朔二十二日戊申，皇帝若曰：於戏！茂秩攸升，疏封有命，宠荣斯及，必在英贤。咨尔石国王莫贺咄吐屯，代袭诚节，器标果断，尽忠向化，作蕃陲。顷以苏禄残妖，尚为边患。乃能纳其邻国，授以良图，候彼疆场，枭为表里。致令克清边徼，远辑殊方，实赖心膂，载宣勋力。静言嬉欤非尔而谁？是用册尔为顺义王。尔宜敬慎王猷，抚宁部众，永保藩辅，可不慎欤！[⑤]

继而判断《感皇恩》与《苏幕遮》无涉。然而《文献通考》中的石番国地处南方，

[①] 任半塘编著《敦煌歌辞总编》，第 682 页，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
[②] 高国藩《敦煌民间诗词中的府兵制与词的起源问题》，《许昌师专学报》1986 年第 1 期。
[③]（元）马端临《文献通考》，第 142 卷，第 1295 页 南京：江苏古籍出版社 1988 年版。
[④] 汤湛《敦煌曲子词地域文化研究》，第 84 页，上海：上海古籍出版社 2004 年版。
[⑤]（清）董浩等编《全唐文》，第 39 卷，第 423 页，北京：中华书局 1983 年版。

被分类为南蛮类，而石国则是地处中亚，属于昭武九姓中的一国，《隋书·西域传》记载：

> 石国居药杀水，都城方十余里其王姓石名涅……有粟麦，多良马。其俗善战……南去鏺汗六百里东南去瓜州六千里。[①]

可见石国和石番国并不是同一国家。而从《感皇恩》在宋代仍入龟兹部，而非南蛮风格来看，南蛮的《感皇恩》则很有可能是中原的《感皇恩》流入而来。张说的《苏幕遮》声诗中“将添上寿万年杯”、“惟愿圣君无限寿，长取新年续旧年”祝寿描写与《感皇恩》内容上的祝寿有一定的联系性。《感皇恩》是现存最早的祝寿词，这种联系很可能是在天宝十三载改名造成的。因此，综合敦煌《感皇恩》的内容和主题风格，其创作时间应出于盛唐、其在音乐上属于龟兹乐，也可看出同《苏幕遮》的联系，是天宝改名而来的变曲。

在格律上，敦煌曲子词中的《感皇恩》大致有二体。而宋词中《感皇恩》则具有多种变体，据《钦定词谱》载：

感皇恩

唐教坊曲名。陈旸《乐书》：祥符中，诸工请增龟兹部如教坊，其曲有双调《感皇恩》。《金词》注：大石调；《中原音韵》注：南吕宫。党怀英词，名《叠萝花》。双调六十七字，前后段各七句，四仄韵。

毛滂

绿水小河亭。朱栏碧甃。江月娟娟上高柳。画楼缥缈。尽挂窗纱帘绣。月明知我意。来相就。　　银字吹笙。金貂取酒。小小微风弄襟袖。宝熏浓炷。人共博山烟瘦。露凉钗燕冷。更深后。

此调以此词为正体，若晁词、贺词之偷声，周词之添字，赵词、汪词之减字，皆变体也。按，此调前后段第三句，宋词例作拗体，俱平仄平平仄平仄，惟程大昌词，〔老幼欢迎僮婢喜〕、〔文字流传曾贵纸〕，僮字、曾字俱平

[①]（唐）魏征等撰《隋书》，第114卷，第2342页，北京：中华书局1973年版。

声，婢字、贵字俱仄声；又，前后段第六、七句，宋词俱作仄平平仄仄，平平仄，或仄仄仄，惟陆敦信词，〔风头日脚下，人空老〕、〔而今酒兴减，诗情少〕，日字、酒字俱仄声，刘镇词，〔儿孙列两行，莱衣戏〕、〔十分才一分，那里暨〕，行字、分字俱平声。至前段第二句，毛词别首云：〔饮少辄醉〕，饮少二字俱仄声；后段第一、二句，晁补之词云：〔凭谁向道，流水一瞬〕，谁字平声，向道二字俱仄声，别首云：〔繁枝高荫，疏枝低绕〕，低字平声，晁冲之词云：〔熟睡起来，宿酲微带〕，熟字、宿字俱仄声。赵企词云：〔千里断肠，关山古道〕，周紫芝词云：〔此去常恨，相从无路〕，《梅苑》词云：〔堪赏占断，三春先手〕，平仄各自不同，填者审择一体，庶不混淆，故详注不取参校，其余可平可仄，悉参谱内六词。至周词换头句〔洞房见说〕，平仄全异，亦不校注。

又一体　双调六十七字，前后段各八句，五仄韵：

晁冲之

蝴蝶满西园。啼莺无数。水阁桥南路。凝伫。两行烟柳。吹落一池飞絮。鞦韆斜挂起。人何处。　　把酒劝君。闲愁莫诉。留取笙歌住。休去。几多春色。怎禁许多风雨。海棠花谢也。君知否。

此与毛词同，惟前后段第三句各藏短韵。按，沈伯时《乐府指迷》，所谓句中韵，歌时应拍，不可不押者也。

贺铸

兰芷满汀洲。游丝横路。罗袜尘生步。回顾。整鬟颦黛。脉脉多情难诉。细风吹柳絮。人南渡。　　回首旧游。山无重数。花底深朱户。何处。半黄梅子。向晚一帘疏雨。断魂分付与。春归去。

此亦与毛词同，惟前后段第三句藏短韵，第六句又各多押一韵异。

又一体　双调六十八字，前后段各七句，四仄韵：

周邦彦

露柳好风标。娇莺能语。独占春光最多处。浅颦轻笑。未肯等闲分付。为谁心子里。长长苦。　　洞房见说。云深无路。凭仗青鸾道情素。酒空歌断。又被江涛催度。怎奈何、言不尽。愁无数。

此亦与毛词同，惟后段第六句添一字异。

又一体　双调六十八字，前后段各七句，四仄韵：

周紫芝

无事小神仙。世人谁会。着甚来由自萦系。人生须是。做些闲中活计。百年能几许。无多子。　　近日谢天。与片闲田地。作个茅堂待打睡。酒儿熟也。赢取山中一醉。人间如意事。只此是。

此亦与毛词同，惟后段第二句添一字异。此词前后段第五句，〔活〕字、〔一〕字俱入声，此即《乐府指迷》所谓以入替平之法，不可以上去声字替。填者审之。

又一体　双调六十五字，前后段各六句，四仄韵

赵长卿

景物一番新。熙熙时候。小院融和渐长昼。东君有意。为怜纤腰消瘦。软风吹破眉间皱。　　袅袅枝头。轻黄微透。舞到春深转清秀。锦囊多感。又更新来伤酒。断肠无语凭栏久。

此亦与毛词同，惟前后结两句各减一字，俱作七字一句异。

又一体　双调六十六字，前后段各七句，四仄韵：

汪莘

年少寻芳。早春时节。飞去飞来似蝴蝶。如今老大。懒趁五陵豪侠。梦中时听得。秦箫咽。　　割断人间。柳枝桃叶。海上书来恨离别。旧游还在。空锁云霞万叠。举杯相忆处。青天月。

此亦与毛词同，惟前段第一句减一字异。按，《中州乐府》党怀英词，前起二句〔碧玉捻条，蓝袍裁叶〕，正与此同。至后段第五句第五字，诸家例用平声，周紫芝用以入替平之法，此词独用去声，偶然不同，恐非定格也。[①]

另，在《钦定词谱》中还有张先《泛青苕》一词，又名《感皇恩慢》。在格律上与《感皇恩》有很大差别。《钦定词谱》中没有提到的一种体式，是张先作的道调宫、中吕宫、般涉调《感皇恩》：

感皇恩（中吕宫）

万乘靴袍御紫宸。挥毫敷丽藻，尽经纶。第名天陛首平津。东堂桂，重占一枝春。　　殊观耸簪绅。蓬山仙话重，霈恩新。暂时趋府冠谈宾。十年外，身是凤池人。[②]

感皇恩（道调宫）

廊庙当时共代工。睢陵千里远，约过从。欲知宾主与谁同。宗枝内，黄阁旧，有三公。　　广乐起云中。湖山看画轴，两仙翁。武林嘉语几时穷。元丰际，德星聚，照江东。[③]

感皇恩（徐铎状元·般涉调）

延寿芸香七世孙。华轩承大对，见经纶。溟鱼一息化天津。袍如草，三

[①]（清）陈廷敬、王奕清等撰《钦定词谱》，第 1007 页，北京：中国书店 1983 年版。
[②] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 1 册，第 59 页，北京：中华书局 1980 年版。
[③] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 1 册，第 61 页，北京：中华书局 1980 年版。

百骑，从清尘。　玉树莹风神。同时棠棣萼，一家春。十年身是凤池人。蓬莱阁，黄阁主，迟谈宾。[①]

这三首词从主题内容和格律上，都与敦煌词中的《感皇恩》十分相似。张先词应是仿照敦煌《感皇恩》来填的。清代编订《钦定词谱》的时候，尚未见到敦煌曲子词中的《感皇恩》，因此认为张先的《感皇恩》与宋词《感皇恩》无涉，没有将它列入。

而敦煌《感皇恩》与宋词中常见几种的《感皇恩》在格律上并不相同，应是唐宋音乐的改变造成的。在《教坊记》中《感皇恩》曲属于金风调，金风调在唐代二十八调中不载，因此无从推断其音乐上的特点。而宋代《感皇恩》在教坊中属于双调，《乐书》中记其“祥符中，诸工请增龟兹部如教坊”，可见是经过了宋代乐工的改造，与唐代的《感皇恩》的音乐形态应该已经有很大差别。

[①] 唐圭璋编纂《全宋词》，第 1 册，第 76 页，北京：中华书局 1980 年版。

第四章 金元明清时期的《苏幕遮》

金元明清时，词的音乐性逐渐消失，成为一种案头文学。金元明清的《苏幕遮》比前代又有新变。金元时期，全真教兴盛。全真道道士广泛运用词来宣扬自身教义，对《苏幕遮》还进行了更名和改造。明代《苏幕遮》中宗教因素大大减少，内容上主要写个人感伤情绪，回归了词的传统。清代《苏幕遮》在写法上有了创新，使用“堆絮体”，给词带来了一种回环往复的美。金元明清时期的《苏幕遮》既有音乐形态的金院本中的曲牌形式，又有作为案头文学的词牌形式。本章将主要对金元明清时期《苏幕遮》的主题内容和写作手法进行分析。

第一节 全真教及金元《苏幕遮》内容主题的改变

全真教道士是金元词坛重要的一个群体，《全金元词》中有三分之二的词作内容和全真教有关。全真教道士以词宣讲道义，在语言风格上多用浅显易懂的口语，在音乐上亦可和乐而歌。《唱论》里曰:“三教所唱,各有所尚；道家唱情；僧家唱性；儒家唱理。”[①]道教在传教过程中特别注重利用音乐来吸引教众，宣扬教义。而且不论风格还是形式都和敦煌曲子词中弘扬佛教的曲子很相似。佛教和道教在音乐上面的互相借鉴和模仿，常常有之，如同名的有《十二时》、《五更转》，名字相似的有佛教的《散花乐》和道教的《撒花词》。明代朱权《太和正音谱》定“乐府体式十五家”，其中和道教有关的便有：“丹丘体”、“黄冠体”、“草堂体”：

> 道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八纮，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰“道情”[②]

在全真教道士的词作中，直接描写唱道情的作品就有很多，如王重阳的《减字木兰花》，曰：

[①]（元）燕南芝庵《唱论》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 1 集，第 159 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[②]（明）朱权《太和正音谱》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 3 集，第 49 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

神清气爽，乐处清闲堪一唱。气爽神清，鼓出从来自己声。

清神爽气，长就黄芽缘溉济。爽气清神，认得前程这个真。[①]

在词的内容中也表现出利用词的音乐性、传唱性来劝导世人之意。如《苏幕遮》、《长相思》、《忆江南》、《瑞鹧鸪》、《如梦令》、《捣练子》等均为道教文人的流行词调。

据笔者统计，《全金元词》中《苏幕遮》有 105 首，大多是全真教道士所作，多用联章体。从它们的题目，如《苏幕遮·劝化诸弟子》、《苏幕遮·劝修行》、《苏幕遮·劝同流》也可看出，这一阶段的《苏幕遮》主要是劝化、劝诫作用，带有着强烈的功利色彩。这种倾向，从宋末张继先的《苏幕遮》中便存在。而托名晚唐吕洞宾所作的《苏幕遮》一词：

天不高，地不大。惟有真心，物物俱含载。不用之时全体在。用即拈来，万象周沙界。　　虚无中，尘色内。尽是还丹，历历堪收采。这个鼎炉解不解。养就灵乌，飞出光明海。[②]

也是将道教的思想融入词中。金元全真教道人所作的《苏幕遮》词，在内容上多是劝人行善事，不做恶，不贪不义之财，如：

省其身，钤其口。赢得清闲，自在逍遥走。随分为生应永久。不义之财，且缩拿云手。　　少追陪，微饮酒。节色搜身，新认元初秀。认正三光兼孝友。不祝神祇，也得长春寿。[③]

同时，在一些词中也写世情世态，如：

少烦人，稀赴会。我自无恩，莫把他人怪。廉俭温良身自在。莫追陪，

[①] 唐圭璋编《全金元词》，第 184 页，北京：中华书局，1979 年版。
[②] 曾昭岷等编《全唐五代词》，第 1018 页，北京：中华书局 1999 年版。
[③] 唐圭璋编《全金元词》，第 178 页，北京：中华书局 1979 年版。

免得常躯债。　　有钱时，人见爱。及至无钱，亲也全疏待。且见世情如此态。察尽人心，暗想除非外。[①]

把世间嫌贫爱富的现象以直白的口语写出。还有一些词中，对破坏教风的人表示了强烈的愤怒：

叹乖夫，违正道。巧使机谋，谗佞奸邪狡。败坏宗风无处告。破镜鸱鸢，和我难分晓。到如今召集，　　谁敢保。密里藏砒，反辱全真教。东海西秦皆被恼。曹贾莱为，须有天神报。[②]

从中可以看出全真教词人在《苏幕遮》的创作中，融入了对本教的情感。在语言上用语直白，以达到对普通教徒的训导作用。

另外，全真教道人为了更好的宣扬教义，常常对传统的词牌进行更名和创新，《苏幕遮》也被全真七子之一的谭处端更名为《云雾敛》。这一更具有道教意味的名字，内容上也是宣扬全真教教义：

云雾敛

匿光辉，认愚卤。兀兀腾腾，闲里寻闲步。垢面蓬头衣褴褛。乞食忘惭，方称烟霞侣。　　绝骄矜，趣真素。不受人钦，不择贫卑处。认正丹阳师父语。了了惺惺，功满归蓬路。

告行人，听少诉。着假求真，也好回头顾。勘验行藏休慕故。不合虚无，怎得蓬瀛住。　　认元初，归莹素。勤拭灵台，勿使尘埃污。心上贪嗔痴尽去。暗里功成，有个真师度。

做修持，休轻侮。认取云中，细细清清雨。净净冷冷灵芽吐。心外寻求，谩了虚辛苦。　　坐与行，卧与住。闲里闲搜，闲暇逍遥做。结就金花开玉

[①] 唐圭璋编《全金元词》，第 173 页，北京：中华书局 1979 年版。
[②] 唐圭璋编《全金元词》，第 185 页，北京：中华书局 1979 年版。

户。一道光明，直射无为路。[①]

金元全真教词作中还显示出三教融合的观点，这是全真教的创始人王喆的思想和当时的社会现实联系起来的。在王重阳的诗中有“儒门释户道相通，三教从来一祖风”，[②]可见其是自觉地将儒释两家的思想，自觉融合到一起。金元时期的《苏幕遮》中也有佛教和儒家的词汇、思想的融入，如马钰的《苏幕遮》：

羊儿皮，虎儿质。害物心机，尽夜无宁息。虽恶肯将儿子食。休逞威风，真性宜调习。　　亲非亲，识非识。云水清闲，内外常游历。日用三餐凭乞觅。灭尽无明，便是波罗蜜。[③]

“波罗蜜”、“般若”是佛教用语，意为大智慧。王喆和马钰的《苏幕遮》词中，也用“菩萨”、“心猿”等佛教词汇来宣讲本教主旨：

善看经，能礼忏。金面胭脂，正好频频蘸。转转殷红红不淡。色里全真，真里成清湛。　　仗铅刀，擎汞錾。劈暗凿昏，并出银霞艳。万道霞光攒一点。般若波罗，得得无增减。[④]

王台峰，三耀刹。八识俱明，四象灵光匝。罗汉回头看菩萨。佛果圆成，这里无言答。　　证虚无，腾可恰。清净全扶，澄湛尤相洽。休衮神珠分等甲。彩色传辉，再现黄金塔。[⑤]

有微言，深可说。兔死孤悲，伤类声凄切。人见人亡宁喜悦。大限来时，莫也无分别。　　愿回头，搜秘诀。猛舍家缘，频把心猿歇。修炼金丹收白雪。九转功成，永永无生灭。[⑥]

[①] 唐圭璋编《全金元词》，第 308-309 页，北京：中华书局 1979 年版。
[②]《重阳全真集》第 1 卷，第 9 页，《王重阳集》，王重阳著，白如祥辑校，济南：齐鲁书社 2005 年版。
[③] 唐圭璋编《全金元词》，第 338 页，北京：中华书局 1979 年版。
[④] 唐圭璋编《全金元词》，第 369 页，北京：中华书局 1979 年版。
[⑤] 唐圭璋编《全金元词》，第 178 页，北京：中华书局 1979 年版。
[⑥] 唐圭璋编《全金元词》，第 229 页，北京：中华书局 1979 年版。

佛教和道教之间的相互对立和攻击在南北朝隋唐时期一直未曾间断。到了唐代，佛道二教虽一直有对立，但同时也存在音乐和文化上的融合。在宋代，儒释道三教的交流和融合已经有一定程度的交融。尤其是儒家思想和佛教思想之间。儒家的士大夫中很多人信仰禅宗和佛教，把佛教当成调节自己和世界的手段。金元时期，全真教所坚持的三教融合的观念使自身得到了很大发展。而直观表现在外部的，即是佛教词汇和理念在文学和教义上的融入。

综上，可以看出金元时期，《苏幕遮》词被全真教人用作宣扬道教的工具。其语言俗白，多用联章体。从而以更轻松的形式体现弘道的作用，对下层人民来说更易理解和接受。《苏幕遮》中体现出来的三教融合观念是同全真教创始者三教融合的观念相一致的。

第二节 明清《苏幕遮》词

明清的《苏幕遮》词，在内容上金元时的宗教因素已经不复存在。同其他的词牌相比，内容并没有特别之处。在《全明词》中有 51 首，比金元时期的数量要少，在《全清词·顺康卷》中为 162 首。它的变体《鬓云松》和《鬓云松令》在《全清词·顺康卷》及《全清词·顺康卷》补编中分别为 7 首和 4 首。在写作手法上，清代万树的《苏幕遮》创造了“堆絮体”的写法。这种创造性的写法对后代词人也产生了影响，仿照万树以“堆絮体”写作《苏幕遮》。内容上则以写个人感伤情绪为主，如明代刘伯温的《苏幕遮》：

> 雨潇潇，风袅袅，柔梦相牵、不觉春窗晓。雁到衡阳回去了，镜里离莺，独对琴台老。　　楚天长，秦树杳，山蹙愁眉，江学回肠绕。满地苍烟连碧草，弱水三千，人隔蓬莱岛。[①]

抒发的便是一种个人的感伤情绪，风格上比较柔美。从整体而言，明词的创作在数量和质量上并不突出，其中的《苏幕遮》也没有同前代相比的新变。可以说明代时的《苏幕遮》回归了词的传统形式。

[①]（明）刘基著、林家骊点校《刘基集》，第 569 页，杭州：浙江古籍出版社 1999 年版。

清词的复兴不仅使清代词在数量上比明代大大提高，而且在词的写作技巧和语言上也不断的创新。清代词人万树所作的《苏幕遮·离情》：

彩分鸾,丝绝藕。且尽今宵,且尽今宵酒。门外骊驹声早骤,恼杀长亭,恼杀长亭柳。　倚秦筝,扶楚袖,有个人儿,有个人儿瘦。相约相思须应口。春暮归来,春暮归来否?[①]

创造了“堆絮体”写作手法，将离情的回环往复写出。使读者想象出两人依依不舍的场面。万树精通曲学，在音乐上颇有造诣。他的词中显示出一种曲化的倾向，但并不是吸收曲的俚俗、直白进入词中，而是注重词语言的雅致。他的曲化主要是体现在音乐上的回环往复，一唱三叹，使读者耐人寻味。在清代，词虽然大都成为一种案头文学，但是在吟咏之际，还是能体味音韵和谐的美感。这种写法还影响了清代的其他词人。而且由于万树是以《苏幕遮》这个词牌首创“堆絮体”，其他词人在使用“堆絮体”这种写法的时候，往往仿照万树，也使用《苏幕遮》来创作。如，清代女词人吴藻的《苏幕遮》词：

曲阑干，深院宇，依旧春来，依旧春又去。一片残红无著处，绿遍天涯，绿遍天涯树。　柳花飞，萍叶聚，梅子黄时，梅子黄时雨。小令翻香词太絮，句句愁人，句句愁人句。[②]

“堆絮体”配以女性的柔情，将词的婉约和纤丽体现的十分充分。这种情感写闺怨、羁旅等感伤情绪达到了词的内容和形式的完美统一。黄燮清曾作《苏幕遮·客衣单》，描写的便是羁旅天涯，孤单寂寞的情感：

客衣单，人影悄，越是天涯，越是秋来早。风风雨雨增懊恼，越是黄昏，越是虫声闹。　别情浓，旧梦渺，越是无家，越是乡书少。一幅疏帘寒料峭，越是销魂，越是灯残了。[③]

[①] 张璋选编、黄番箋注《历代词萃》，第 384 页，郑州：河南人民出版社 1983 年版。
[②]（清）吴藻《香南雪北集》，清光绪刻本。
[③] 沈轶刘，富寿荪选编《清词菁华》，第 258 页，合肥：安徽文艺出版社 1986 年版。

相比前两词，不是一种严格意义上的“堆絮体”，但是也将在外行旅的游子之情写的丝丝入扣。

明清两代以《鬓云松令》和《鬓云松》创作的词人也依然存在。在《鬓云松令》中最有名的当属清代纳兰性德的词：

鬓云松令

枕函香，花径漏。依约相逢，絮语黄昏后。时节薄寒人病酒，划地东风，彻夜梨花瘦。　　掩银屏，垂翠袖。何处吹箫，脉脉情微逗。肠断月明红豆蔻，月似当时，人似当时否？[①]

词中写月夜怀人，风格感伤。纳兰性德以其独特的感性，写出一种清冷的意境。清代乾隆年间女词人薛琼所作《鬓云松·秋思》，在传统的秋思中又增添了女子的闺愁：

鬓云松

月微明，云罅漏。倦依屏山，斜衬罗衫袖。闲闷难消翻恨酒。瑟瑟西风，刮得霜林透。　　摘黄花，随意嗅。一种幽香，也为经霜瘦。花似愁人憔悴久。故故迟开，错过重阳候。[②]

在《苏幕遮》的变体《鬓云松》和《鬓云松令》中，也有使用“堆絮体”写作手法。如吴承勋的《鬓云松令》：

鬓云松令

掩纹纱，开宝鼎。一树梧桐，一树梧桐影。络纬啼烟秋欲暝。翠玉楼前，翠玉楼前井。　　风衾寒，鸳帐冷。好梦无端，好梦无端醒。离别团圆今夜并。愁依阑干，愁依阑干等。

[①]（清）纳兰性德撰，冯统编校《饮水词》，第 131 页，广州：广东人民出版社 1984 年版。
[②]（清）薛琼《绛雪词》，清刻本。

反映了“堆絮体”对后世《苏幕遮》及其别体的影响。

综上，《苏幕遮》在经历了明代的过渡之后，在清代词人的笔下，有了更多的变化。写法上出现了“堆絮体”的写法。感情上更为婉转，音韵上也多表现为回环之美。明清的《苏幕遮》在总体风格上是一种阴柔的美，内容多写离愁别绪等个人情感，宗教的意味已经消失不见。

第三节　金院本中的《苏幕遮》曲

诸宫调是宋、金、元三代流行的一种说唱艺术。宋代王灼《碧鸡漫志》卷二载：

> 熙、丰年间……泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。[①]

金院本现存比较完整的《刘知远诸宫调》、《董解元西厢记诸宫调》、《天宝遗事诸宫调》中，《苏幕遮》作为一个曲牌，在前两者中都有保存，并且入般涉调。《天宝遗事诸宫调》的创作时间稍晚，般涉调中已经没有了《苏幕遮》曲牌的存在。以后存留的杂剧、南戏中《苏幕遮》作为曲牌也已经很少出现，但是在《蔡伯喈琵琶记》和《牡丹亭》中作为一种念白、唱白的形式出现。从中可以看出，《苏幕遮》的音乐特性在逐渐的消亡，更多的是作为一种案头文学。

《刘知远诸宫调》残本是于 1907 年至 1908 年在新疆黑水古城发现的。学界通常认为其是金代作品，同时也有学者认为其创作时间早至北宋，在金代又被改编。它所用的四十七个曲牌中有唐代的教坊曲、大曲和曲子词。可知金院本诸宫调起到了在音乐方面承上启下的作用。曲牌《苏幕遮》在《刘知远诸宫调》中出现两次，分别在《知远探三郎与洪义厮打第十一》和《君臣弟兄子母夫妇团圆第十二》中：

《知远探三郎与洪义厮打第十一》：

[①]（宋）王灼《碧鸡漫志》，第 3 卷，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 65 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

洪义不知吾发迹，犹自看人似旧时。

【般涉调】【苏幕遮】李洪信频折挫。怎表知远，九州为经略。只见身边布衣破，由自将他，唤做穷刘大。当时间，知远恶，忿气填胸，怎纳无明火。壁玉似牙嚼欲将破；两眼如鐶，大叫如雷作。

【尾】把瓦口着手掇，道打脊匹夫莫要朵，遥望着洪义面上泼。

知远善如玉帝升金殿，恶似罗睺撞月宫。知远忿怒，三娘唬得一团娇颤。一团娇颤将何似，上苑琼花弄晓风。

知远把瓦口内羹饭，都泼着洪信面上。洪义怒，呼哨一声，洪信和两妇人以圣至。唬杀三娘告兄嫂，放刘郎交去。洪信喝交家去。

《君臣弟兄子母夫妇团圆第十二》：

【般涉调】【苏幕遮】两将军，权时歇，姓郭排军，争奈心忙热。重上征{马宛}怒脾发鳖，待与强人比个英和烈。○向马前，覩吏者，颤颤兢兢，荒急忙分说。口内频言祸事也，五百儿郎尽索遭摧折。

【尾】郭彦威，心胆怯，正北上有若云摇拽，又一路贼兵到来也。远观不审，只猜管又是贼徒。至近观规 ，却是九州安抚使。二百面帝赐绣旗影里，三百条皇宣金槊丛中，甲光灼灼，遮着未遇君王，金盖飘飘，罩不开光明帝主。彦威急下马见经略，说与洪肇败。知远厅惊然，亲出马，叫强人。强人一见，弃手中兵器离雕鞍。拈头上头魁，兜凯甲马前忙跪膝。睐经略见发 似有降意，问尔乃何人。二人言，某等非为头目，军中另有尊长。二人向军内叫言，经略在此，欲求相见。一人出。

从以上两段中，可看出般涉调一般配合表演的是比较激烈的情感、动作和情节。表演者的情绪大起大落，戏剧矛盾尖锐。另外在《董解元西厢记诸宫调》中也保留着《苏幕遮》曲牌，可互相参照：

【般涉调】【苏幕遮】那张生，心不悦，过得墙来，闷闷归书舍。壁上银半明灭，床上无眠，愁对如年夜。○寸心间，愁万叠，非是今生，尽是前

生业。有眼何曾暂交睫！泪点儿不干，哭向西窗月。

【柘枝令】花唇儿恁地把人调揭，怎对外人分说？当初指望做夫妻，谁知变成吴越？○顿不开眉尖上的闷锁，解不开心头愁结。是前生宿世负偿伊，也须有还彻。

【墙头花】当初指望，风也不教洩，事到而今已不藉。莫不是张珙曾声扬？莫不是别人曾间谍？○群贼作警，早忘了当时节，及至如今卖弄贞烈。孤恩的毒害婆婆，负心的薄情姐姐。亲曾和俺诗韵，分明寄着简帖。谁知是咭幸，此恨教人怎割舍？情诗儿自今休吟，简帖儿从今莫写。[①]

从上述引文中可看出，《苏幕遮》、《柘枝令》、《墙头花》在金院本中作为一种较为固定的曲牌组合存在。而在《全金元词》中王吉昌有《苏幕遮》词，底下有小注：

苏幕遮

乾坤卦象明道

序乾坤，分宾主。匹配周天，甲己局分五。六十时归五日聚。五六三十，六六依策补。　　离中己，坎藏戊。离坎交媾，二土刀圭祖。减息绵绵自饮取。镇日忘情，定里神归姥。

以下有墙头花十首乃曲调，不录[②]

可见，在金元时期《苏幕遮》既是一个词牌，同时也还作为一个曲牌存在。在曲中的《苏幕遮》与词的形式大致相同。由此推断，《苏幕遮》在曲调上的逐渐消失是由于曲调上比较固定，变化较少，不能适应乐曲和剧情的需要。同时，般涉调的演唱可能有一定的难度，给表演者带来了困难。金院本般涉调十三曲《哨遍》、《耍孩儿》、《太平赚》、《柘枝令》、《墙头花》、《夜游宫》、《哨遍缠令》、《急曲子》、《沁园春》、《苏幕遮》、《麻婆子》、《长寿仙衮》、尾。而据元代周德清的《中原音韵》记载：

[①]（金）董解元著、凌景廷校注《董解元西厢记》，第 5 卷，第 104 页，北京：人民文学出版社 1962 年版。
[②] 唐圭璋编《全金元词》上册，第 547 页，北京：中华书局 1979 年版。

般涉调八章:《哨遍》、《脸儿红》(即《麻婆子》)《墙头花》《瑶台月》《急曲子》(即《促拍子》)《耍孩儿》(即《魔合罗》)煞。尾声。与中吕煞尾同。[①]

由金入元后，般涉调的曲子数目由十三降为八首。而般涉调在明清南北曲中已经消失。元代燕南芝庵《唱论》提出的“大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调。”[②]他在《唱论》中将各个宫调的特点进行总结，提出了宫调声情说。其中提到“般涉唱，拾掇坑堑”，故可以推论，《苏幕遮》曲牌的逐渐消失，是因为般涉调下的曲牌数量较少，同其他常用的曲牌相比较，不易于实际演出和演唱。因此在后世的南戏、传奇中渐渐成为念白和唱白，如《蔡伯喈琵琶记》：

(旦行路上唱)【月云高】路途劳倦，行行甚时近？未到得洛阳县，那盘缠使尽。回首孤坟，空教我望孤影。他那里谁秋采？俺这里将谁投奔？正是西出阳关无故人，须信道家贫不是贫。

(白)【苏幕遮】怯山登，愁水渡。暗忆双亲，泪把罗裙渍。回首孤坟何处是？两下萧条，一样愁难诉。玉消容，莲困步。愁寄琵琶，弹罢添凄楚。惟有真容时一顾，憔悴相看，无语恓惶苦。奴家为寻丈夫，在路途上多少狼狈。况独自一身，拿着一个琵琶，背着两个真容，登高履险，宿水餐风，其实难捱。只是一件，去到洛阳，寻见丈夫，相逢如故，也不枉了这遭辛苦；倘或他高车驷马，前呵后拥，见奴家如此蓝缕不认，可不担阁了奴家？(旦唱)

【前腔】暗叫思忖，此去好无准。只怕他身荣贵，把咱不队。若是他不瞧，可不空教我受艰辛？没，他未必忘恩。我这坦自闲评论，他须记一夜夫妻百夜恩，怎做得区区陌路上人？[③]

念白中的《苏幕遮》与词牌中的《苏幕遮》形式相同，由一个表演者进行表演。

[①]（元）周德清《中原音韵》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 230 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[②]（元）燕南芝庵《唱论》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，第 161 页，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

[③]《新刊元本蔡伯喈琵琶记卷》，见《古本戏曲丛刊初集》，北京：商务印书馆 1954 年版。

另外，念白《苏幕遮》也可以两人进行交替表演，共同组成一首。如《牡丹亭》中第二十五出《忆女》，曰：

> 【前腔】〔老旦上〕地老天昏，没处把老娘安顿。思量起举目无亲，招魂有尽。〔哭介〕我的丽娘儿也！在天涯老命难存，割断的肝肠寸寸。〔苏幕遮〕“岭云沉，关树杳。〔贴〕春思无凭，断送人年少。〔老旦〕子母千回肠断绕。绣夹书囊，尚带余香袅。〔贴〕瑞烟清，银烛皎。〔老旦〕绣佛灵辰，血泪风前祷。〔哭介〕〔合〕万里招魂魂可到？则愿的人天净处超生早。”〔老旦〕春香，自从小姐亡过，俺皮骨空存，肝肠痛尽。但见他读残书本，绣罢花枝，断粉零香，余簪弃履，触处无非泪眼，见之总是伤心。算来一去三年，又是生辰之日。心香奉佛，泪烛浇天。分付安排，想已齐备。〔贴〕夫人，就此望空顶礼。〔老旦拜介〕〔集唐〕“微香冉冉泪涓涓李商隐，酒滴灰香似去年陆龟蒙。四尺孤坟何处是许浑？南方归去再生天沈佺期。”杜安抚之妻甄氏，敬为亡女生辰，顶礼佛爷。
>
> 愿得杜丽娘皈依佛力，早早生天。〔起介〕春香，祷告了佛爷，不免将此茶饭，浇奠小姐。[①]

综上，《苏幕遮》在金院本诸宫调中作为一个曲牌存在，但是由于其音乐上不适合故事的演出和演唱，因此在后代的传奇和杂剧中渐渐消失，成为一种念白或唱白的表演方式，《苏幕遮》在诸宫调中的运用和渐渐消亡，体现了词牌向曲牌这一音乐上的过渡过程，适应新的演唱和表演方式的词牌会继续保留，而不适应的则只继续作为词牌保留。

[①]（明）汤显祖著、徐朔方，杨笑梅校注《牡丹亭》，第 136 页，上海：古典文学出版社, 1958 年版。

附录 日本《苏莫者》的唐代因素

中国的唐乐舞曾经大规模的传入邻邦日本，考察日本音乐古籍中保存的唐乐舞可以反观唐代的音乐舞蹈形态，同时可看出在唐代中日两国及东亚的文化交流情况。

日本的《教训抄》、《博雅笛谱》等音乐古籍中记载《苏莫者》为盘涉调中曲。有声、序、破、急四部分。序二贴各六拍，破四贴各十二拍，急失传。《教训抄》、《体源抄》记载其序曲“如乐词打之”，舞者身披蓑衣。答舞《苏志摩利》（见图十）为双调曲，为新罗曲。

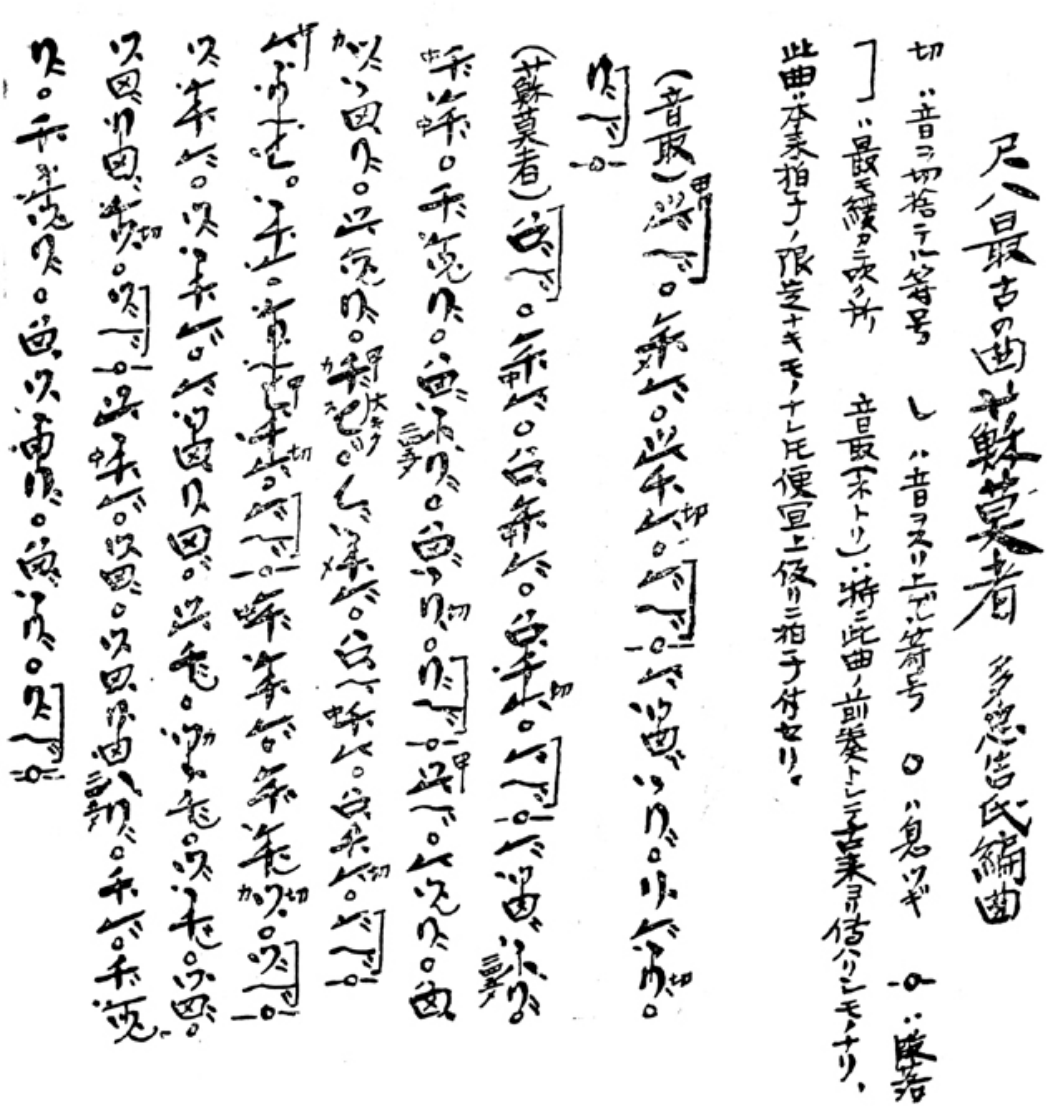
（图十[①]）

《仁智要录》筝曲《苏莫者》在卷九记为盘涉调，注为：“苏莫者，序拍子六，但急拍子，可弹一反。破拍子十二，可弹四反，合拍子五十四。破终帖打三度拍子。”《三五要录》中琵琶曲《苏莫者》在卷十中记在盘涉调——琵琶风香调中，在卷十一中记在盘涉调——琵琶平调下，这说明在日本的《苏莫者》既可以是筝曲，

① ［日］高岛千春绘画《舞乐图》，东京：吉川弘文馆彩色套印本 1905 年版。

又可以是琵琶曲，这两种乐器在《苏莫者》的演奏中占了很大比重。

大阪天王寺乐人秦家，尚保存着《苏莫者》舞蹈。日本的《信西古乐图》成书约在 12 世纪前后，保存了大量的唐乐，以唐乐舞为主并绘有散乐、杂技百戏。其中保存了苏莫者的演出图画（见图十二）。但将其列入“天竺·林邑乐”。一人身著毛服，持桴而舞，一人登台吹笛，似来源于印度古代克利什那王子吹笛之舞。其面具也为猿猴形式（见图十三）。南开大学吴真教授的友人于 2011 年“春の神楽祭”也曾拍摄《苏莫者》舞蹈。（见图十四）



（图十一《苏莫者》谱）

任二北《教坊记笺定》、《唐戏弄》中说日本所传之《苏莫者》与中国的体制大殊，难说是同一曲，但在其《敦煌歌词总编》中论及《大唐五台曲子六首——寄在苏

幕遮》的大曲形式时，又曾言到：

且那考据《教训抄》，屡述日本传《苏莫者》曲之节拍，有“序”、“破”、“急”之分，乃一鲜明记载，对论断右六辞为大曲，非曲子，乃一极有力之证！[①]

（图十二《苏莫者》 来自《信西古乐图》）[②]

[①] 任二北《敦煌歌词总编》，第 1705 页，上海：上海古籍出版社 1981 年版。
[②] [日]信西入道《信西古乐图》，北京：音乐出版社，1958 年版。

何以在论及大曲形式的时候认为日本所传《苏莫者》乃中国之《苏幕遮》，而论及舞蹈的时候又将其算作印度所传天竺乐？且日本典籍中并没有《苏莫者》音乐和舞蹈传播路径不一的记载。有的乐舞在从中国传至日本时可能失传舞蹈形式，后由日本人自行创造出与中国音乐相匹配的舞蹈，但是《苏莫者》并没有出现音乐舞蹈二者的不一致情况。向达在《唐代长安与西域文明》则认为两曲相同。

（图十三 日本江户时代的舞乐面苏莫者[①]）

下文试对苏幕遮和苏莫者的关系进行分析。有学者从音乐上的关系认为筝曲盘涉调《苏莫者》的译谱系古音阶，富有秦地音乐的特点，是中国水调《苏莫遮》之旁证[②]，可见是中日两曲相同。

从服饰上，日本将其面具看做是来自印度的猿神，而由面具图若说是与我国文献记载的“并服狗头猴面”，也无不可。且《苏莫者》的演出服装中，其帽子上有着牡丹和唐草的藤蔓花纹。唐草是一种卷草纹，在汉代就以出现雏形，但其在唐代广泛应用并流行，因此日本和东南亚称之为唐草纹。而以牡丹图案为主花的唐草纹，正是在唐代开元年间盛行的。

---

① 顾朴光主编《面具》，第 98 页，北京：中国文联出版社 2009 年版。

② 王安潮《唐代大曲宫调理论的形成及其对东亚乐调发展的影响》，《文化艺术研究》，2009 年第 6 期。

前代学者就曾指出日本现存舞乐中，列入古乐“天竺·林邑乐”的，大多明明是唐代名曲，如《（胡）饮酒》、《菩萨》、《苏合香》、《钵头》·····认为“这些因是唐代“胡乐”，加之可能很早传入越南中南部，所以被日本归入《天竺·林邑乐》”[①]，而考察其在日本古籍的写法与敦煌佛寺的写法一致，无疑成为其由唐代传来的例证。传入日本的许多唐乐舞在形式上、规模上都比唐代的改变、缩小了很多。所以在后世往往被认为是传自于他处。随着近年来中日学者的细致考证，很多原来被日本国内认为是天竺音乐的乐舞同唐朝乐舞的关系渐渐清晰。如《罗陵王》和《兰陵王》乐舞的关系。[②]

（图十四）

同时，从外围音乐上考察来看，高岛千春的《乐舞图》中第三十三图《贺

[①] 席臻贯著《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》，第 174 页，兰州：敦煌文艺出版社 1992 年版。
[②] 葛晓音《日本唐乐舞〈罗陵王〉出自北齐〈兰陵王〉辨》，荣新江主编《唐研究》，第六卷，北京：北京大学出版社 2000 年版。

王恩》（图十五）下注：唐朝六人舞或四人。《大日本史》列其在三四八道调曲内，与《教坊记》中记载《感皇恩》注“道调宫”同调。《贺王恩》即《感皇恩》。《三五要录》列《贺王恩》在大食调(太簇商)下。《雅乐曲的作法》详其体制为:当曲三帖，每帖十六拍，延八拍，咏词绝。据此，当为大曲。《苏幕遮》在天宝十三载改名为《感皇恩》，其变调的曲子传至日本，若《苏莫者》非由唐传入，而是来自于天竺则其传播途径也颇为难考。

（图十五 《贺王恩》 高岛千春《乐舞图》[①]）

日本学者水原渭江认为《苏莫者》来源于中国，但是经过了西藏艺术的融合：

> 今天，在传到日本的乐曲——《苏莫遮（者）》中，类似山猿的猿神，头上就戴模仿鹰颈的鸟冠。着这种鸟冠仍然残存于西藏的太平乐的四人舞中[②]

认为“这一西藏的舞蹈是先流传到了撒马尔干（康国）之后又传到长安的”。其提到在“苏幕遮”是梵语的集会之意，与史实恐不相符，因为在慧琳《一切经音

[①][日]高岛千春绘画《舞乐图》，东京：吉川弘文馆彩色套印本，1905 年版。
[②][日]水原渭江著《水原渭江学术精华》，第 265 页，北京：科学出版社 1996 年版。

义》中明确提到，苏幕遮为胡语。在唐代佛经翻译的时候，僧人慧琳应该能够分辨梵语和胡语。但水源谓江提到被称为日本雅乐全书的古籍《乐家录》中记载此乐为“西湖浑脱舞”，则可成为我们认为《苏莫者》即是从唐代传来的《苏幕遮》的日本化舞蹈之例证。在日本，《苏莫者》被列为中曲，即相当于我国的大曲，中曲为六人或四人舞，小曲是一人或两人。在现代四天王寺还上演着《苏莫者》舞，为双人舞。当是在历史演化过程中，规模逐渐缩小所致。

另外，在戏剧方面，还有一种日本的戏剧名《乞寒》（きかん），其日文发音为 kikan，据《日本演剧史概论》：

> 吉简，也写乞寒，吉干，桔槔，在相扑的节宴上与作为唐乐类的左舞相对，作为高丽乐系统的右舞表演。因此可以推测是从大陆传来的舞蹈，但详细情况尚未弄清，据《教训抄》记载，作为对左舞剑气浑脱的答舞，由王二人，随从十人表演，以此看来似乎是集体表演的群舞，林屋辰三郎以雅乐书籍《舞曲口传》书中关于“吉简是催马乐中表示无力蛙之语”的记载为根据，从而推定是让蛙王与随从出场的模仿类技艺。[①]

单看其与“泼寒胡戏”的关系可谓无涉，但其作为与剑气浑脱相对的答舞，“桔槔”亦是汲水的器具。并且也有一个王者带着大批随从的情节，集体表演等因素让人不得不猜想其和“泼寒胡戏”是否有一定的渊源，鉴于材料所限和笔者学力，暂且存疑。

另外，黄遵宪《日本国志》曾记载：

> 十二月谓之四极，又曰极月。是月，丐者为泼寒胡戏，或丹墨涂面，装成钟馗登门呼跳驱祟，索钱乞米。家家扫尘，名霉除。[②]

同时在日本还留存着《剑气褌脱》《羊头褌脱》《轮鼓褌脱》：

> 而用小个子舞者的侏儒舞是后来的能乐和歌舞伎的蜘蛛舞、特技舞蹈、

[①] [日]河竹繁俊著、郭连友译，《日本演剧史概论》，第 252 页，北京：文化艺术出版社 2002 年版。
[②]（清）黄遵宪《日本国志》，第 35 卷，通俗志二，四库全书影印本。

棋盘木偶等技艺的源头。这种技艺在当时舞乐兴盛的影响下未得到急速发展，但剑气褌脱，轮鼓褌脱。新靺鞨，桔槔（乞寒）及后来的咒师猿乐已经出现歌舞的要素，甚至舞乐也吸收了散乐的一些特色。[①]

综上，日本的《苏莫者》曲子应为从中国传来的唐乐，经过了日本人民的改造，与唐代中国上演的《苏幕遮》舞蹈和音乐都有着很大的不同，但是还是能够从中反窥唐代《苏幕遮》的一些基本情况，并可以帮助我们认识和了解中日古代文化交流状况。

[①] [日]诹访春雄著、凌云凤译《日本的祭祀与艺能 取自亚洲的角度》，第 93 页，长沙：湖南美术出版社 2002 年版。

结 语

《苏幕遮》作为配合“泼寒胡戏”所上演的歌舞戏，具有舞蹈、歌唱、表演形式。与唐代的浑脱、戏弄之间有着密切的关系。在唐代以教坊曲的形式存在。在天宝年间，出现了《万宇清》和《感皇恩》两种变曲。《苏幕遮》在唐五代之后成为词调，在宋金元明清词中仍然不绝，并衍生出《鬓云松》、《鬓云松令》词牌。《苏幕遮》后来被全真教教徒改名为《云雾敛》，主要用来宣传全真教教义。在诸宫调中《苏幕遮》还作为一个曲牌存在，显示了词牌向曲牌转化过渡阶段的特点。《苏幕遮》还传至日本，在日本的笛谱、曲谱、舞谱中也有流传，并至今能够上演。

从文学层面上，唐五代的《苏幕遮》主要存在于敦煌词中，写宗教内容的《大唐五台曲子六首寄在苏幕遮》和写俗世风格的《聪明儿》八首。进入宋代之后，词的主题和内容比唐代有所扩展。在金元时期的《苏幕遮》多记叙全真教内容，用以宣扬全真教教义，教化世人。语言上多以直白的口语风格。清代《苏幕遮》词在写法上出现了“堆絮体”，风格更加回环婉转。

从音乐层面上，唐代的《苏幕遮》属于教坊曲和太常属供奉乐。在音乐风格上属于龟兹乐，运用的乐器也多是龟兹的乐器。至天宝十三载，出现了两个变曲《感皇恩》和《万宇清》，《万宇清》进入唐代的雅乐系统。宋代《苏幕遮》入般涉调，金元时《苏幕遮》作为一个曲牌出现在诸宫调中，在宫调上依然是般涉调。但是由于其在音乐上不适宜曲的演唱演出，逐渐在曲中消失。在明清时，成为一种案头文学。

从宗教和政治层面上，其在西域上演时具有原始宗教和祆教性质，传入龟兹后沾染了许多佛教色彩。在唐代，其宗教性质也逐渐的综合化。金元时期《苏幕遮》被全真教词人大量使用，并且成为全真教词人大规模改造词牌的一部分。明清时期，《苏幕遮》词作中的宗教因素逐渐消失。《苏幕遮》的表演形式的被禁与当时的政治背景有关，而它的更名体现了胡汉观念和宗教势力的改变。通过分析其命运变迁的原因，展现了政治、礼乐和宗教之间的复杂关系。

研究《苏幕遮》的音乐形态，对曲子——词牌——曲牌这一音乐纵向流变上

具有重要的价值，并从中可看出音乐和文学的互相作用和影响。同时，《苏幕遮》由西域经丝路传至中原，后传到日本。在横向的文化传播上，也具有重要的意义。本文纵向按朝代的更迭梳理《苏幕遮》曲调及曲辞的特点及流变，并穿插横向的对于继承与新变的比较和探讨，以期清晰呈现其发展脉络。

参考文献

[1]任半塘.唐戏弄[M].上海：上海古籍出版社 1984:553.

[2]向达.唐代长安与西域文明[M].石家庄：河北教育出版社 2001:78.

[3]岑仲勉.唐代戏乐之波斯语[J].北京：东方杂志，1944:40.

[4]饶宗颐.敦煌曲.巴黎：法国国家科研中心[M].1971:388.

[5]那波利贞.苏莫遮考[J].京都：纪元二千六百年纪念史学论文集.1941:447—513.

[6]李昌集.“苏幕遮”的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨[J].北京：中国文化研究，2004(6).

[7]王凤霞.从泼寒胡到苏幕遮——泼寒胡戏在中原地区流变的几个阶段[J].广州：广州大学学报，2005(3).

[8]王凤霞.也谈泼寒胡戏的入华与流变——与柏红秀、李昌集商榷[J].南京：艺术百家，2005(2).

[9]霍旭初.龟兹艺术研究[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社 1994:196.

[10]扬之水.龟兹舍利盒乐舞图新议[J].北京：文物，2010(9).

[11]张兴胜.唐代的泼寒胡戏[J].兰州：丝绸之路，1996(3).

[12]赵望泰.泼寒胡戏被禁原因发微[J].上海：学术月刊，1998(2).

[13]李晖.论“泼寒胡戏”——唐诗民俗探源文化之九[J].合肥：合肥教育学院学报，1999(3).

[14]常乐.泼寒胡戏在唐代的禁断与流变[J].南京：科学大众，2009(6).

[15]姜伯勤.敦煌悉磨遮为苏摩遮乐舞考[J].兰州：敦煌研究，1996(3).

[16]王克芬.中国舞蹈史(隋唐、五代部分)[M].上海:上海人民出版社,1989:269.

[17]丁淑梅.唐代禁断泼寒胡戏的戏剧学考察[J].昆明:民族艺术研究,2011(1).

[18]李未醉.张说与泼寒胡戏[J].西安：西安音乐学院学报，2004(6).

[19]张培峰.“苏幕遮”的传播[J].北京：文史知识，2010(3).

[20]库尔班·买吐尔迪.从苏幕遮到诺鲁孜——古代西域戏苏幕遮来源略考[J].北京：中央戏剧学院学报，2006(2).

[21]黄贵权.瑶族《开山歌》与曲子词《苏幕遮》比较研究[J].南宁：广西民族

学院学报.1995(2).
[22]王嵘.多元文化背景下的《苏莫遮》[J].乌鲁木齐：新疆艺术，1997(2).
[23]尚衍斌.泼水节溯源与传播小考[J].北京：中央民族大学学报，2005(3).
[24]姚春梅.张说《苏摩遮》与西域乞寒舞[J].郑州：平原大学学报，2005(6).

参考书目

B

《北史》,（唐）李延寿撰，北京：中华书局 1974 年版。

《碧鸡漫志》,（宋）王灼撰,《中国古典戏曲论著集成》本，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

C

《朝野佥载》,（唐）张鹭著，北京：中华书局 1979 年版。

《吹剑录全编》,（宋）俞文豹撰、张宗祥校订，上海：古典文学出版社 1958 年版。

《词源》,（宋）张炎撰,《词话丛编》本，北京：中华书局 1986 年版。

《唱论》,（元）燕南芝庵著,《中国古典戏曲论著集成》本，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

《词品》,（明）杨慎著,《词话丛编》本，北京：中华书局 1986 年版。

《茶香室续钞》,（清）俞樾撰，上海：上海古籍出版社 1995 影印本。

D

《大唐西域记校注》,（唐）玄奘著，季羡林校注，北京：中华书局 1985 年版。

《大唐新语》,（唐）刘肃著，北京：中华书局 1984 年版。

《杜阳杂编》,（唐）苏鹗撰，北京：中华书局 1985 年版。

《东维子文集》,（元）杨维祯著，四部丛刊影印本。

《敦煌曲子词》，王重民辑，北京：商务印书馆 1950 年版。

《敦煌曲初探》，任二北著，上海：上海文艺联合出版社 1954 年版。

《敦煌宝藏》，黄永武编，台北：新文丰出版公司 1986 年版。

《敦煌歌辞总编》，任二北著，上海：上海古籍出版社 1987 年版。

《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》，姜伯勤著,北京：文物出版社 1994 年版。

《东亚乐器考》，[日]林谦三著，北京：音乐出版社 1962 年版。

《邓广铭教授百年诞辰纪念论文集》，北京：中华书局 2008 年版。

G

《古今词话》,（清）沈雄编纂，江尚质增辑，上海：上海书店出版社 1987 年版。

《古本戏曲丛刊初集》，北京：商务印书馆 1954 年版。
《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》，席臻贯著，兰州：敦煌文艺出版社 1992 年版。
《归义军史研究》，荣新江著，上海：上海古籍出版社 1996 年版。

H

《挥麈录》，（宋）王延德著，上海：中华书局 1964 年版。
《汉文佛经中的音乐史料》，王昆吾、何剑平编著，成都：巴蜀书社 2002 年版。
《海录碎事》，（宋）叶廷珪、李之亮点校本，北京：中华书局 2002 年版。

J

《绛雪词》，（清）薛琼,清刻本。
《旧唐书》，（后晋）刘昫等撰，北京：中华书局 1975 年版。
《<教坊记>笺订》，（唐）崔令钦撰、任半塘笺订，北京：中华书局 1962 年版。
《羯鼓录》，（唐）南卓著，上海：上海古籍出版社 1988 年版。
《校礼堂文集》，（清）凌廷堪著、王文锦点校，北京：中华书局 1998 年版。

L

《刘基集》，（明）刘基著、林家骊点校，杭州：浙江古籍出版社 1999 年版。
《历代词话》，张璋等编纂，郑州：大象出版社 2002 年版。
《历史地理》，李健超著，上海：上海人民出版社 2003 年版。

M

《梦溪笔谈》，（宋）沈括著，北京：中华书局 1985 年版。
《牡丹亭》，（明）汤显祖著、徐朔方，杨笑梅校注，上海：古典文学出版社 1958 年版。
《面具》，顾朴光主编，北京：中国文联出版社 2009 年版。

P

《磐洲文集》，（宋）洪适著，文渊阁四库全书本，台北：商务印书馆 1986 年版。

Q

《全唐诗》，（清）彭定求等编，北京：中华书局 1960 年版。
《全唐五代词》，曾昭岷等编，北京：中华书局 1999 年版。
《全唐文》，（清）董浩等编，北京：中华书局 1983 年版。
《全宋诗》，傅璇琮等主编，北京：北京大学出版社 1995 年版。
《全宋词》，唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔繁礼补辑，北京：中华书局 1999 年版。

《全金元词》，唐圭璋编，北京：中华书局 1979 年版。
《全明词》，饶宗颐初纂、张璋总纂，北京：中华书局 2004 年版。
《全明词补编》，周明初、叶晔编，杭州：浙江大学出版社 2007 年版。
《全清词·顺康卷》，南京大学中国语言文学系《全清词》编纂研究室编，北京：中华书局 2002 年版。
《龟兹艺术研究》，霍旭初著，乌鲁木齐：新疆人民出版社 1994 年版。

R

《日本国志》，（清）黄遵宪著，四库全书影印本。
《日本演剧史概论》，[日]河竹繁俊著、郭连友译，北京：文化艺术出版社 2002 年版。
《日本的祭祀与艺能 取自亚洲的角度》，[日]诹访春雄著、凌云凤译，长沙：湖南美术出版社 2002 年版。

S

《隋书》，（唐）魏征等撰，北京：中华书局 1973 年版。
《宋书》，（梁）沈约撰，北京：中华书局 1974 年版。
《宋史》，（元）脱脱等撰，北京：中华书局 1985 年版。
《宋代诗话辑佚》，郭绍虞编，北京：中华书局 1980 年版。
《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，王昆吾著，北京：中华书局 1996 年版。
《宋元词话》施蛰存，陈如江辑录，上海：上海书店出版社 1999 年版。
《苏轼全集》，（宋）苏轼著，上海：上海古籍出版社 2000 年版。
《水原渭江学术精华》，[日]水原渭江著，北京：科学出版社 1996 年版。

T

《通典》，（唐）杜佑著，北京：中华书局 1988 年版。
《唐六典》，（唐）李林甫等撰，北京：中华书局 1992 年版。
《唐会要》，（宋） 王溥编著，上海：上海古籍出版社 2006 年版。
《唐大诏令集》，（宋）宋敏求编，北京：商务印书馆 1959 年版。
《唐音癸签》，（明） 胡震亨著，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
《唐声诗》，任半塘著，上海：上海古籍出版社 1982 年版。
《唐戏弄》，任半塘著，上海：上海古籍出版社 1984 年版。
《唐代歌诗与诗歌》，吴相洲著，北京：北京大学出版社 2000 年版。

《唐代长安与西域文明》，向达著，石家庄：河北教育出版社 2001 年版。
《唐代文艺论》，[日]冈村繁、张寅彭著，上海：上海古籍出版社 2009 年版。
《台湾文献史料丛刊》，孔昭明著，台北：台湾大通书局 1984 年版。

W

《文献通考》，（元）马端临著，北京：中华书局 1986 年版。
《王重阳集》，王重阳著、白如祥辑校，济南：齐鲁书社 2005 年版。
《舞乐图》，[日]高岛千春绘画，吉川弘文馆彩色套印本 1905 年版。

X

《香南雪北集》，（清）吴藻,清光绪刻本。
《新唐书》，（宋）欧阳修、宋祁撰，北京：中华书局 1975 年版。
《信西古乐图》，[日]信西入道，北京：音乐出版社 1958 年版。

Y

《酉阳杂俎》，(唐)段成式著、方南生点校，北京：中华书局 1981 年版。
《乐府杂录》，（唐）段安节撰，《中国古典戏曲论著集成》本，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。
《乐书》，（宋）陈旸著，四库全书影印本。
《钦定词谱》，（清）王奕清等辑，北京：中国书店 1983 年版。
《饮水词》，（清）纳兰性德撰，冯统编校，广州：广东人民出版社 1984 年版。
《燕乐探微》，丘琼荪著、隗芾辑补，上海：上海古籍出版社 1985 年版。
《燕乐三书》，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，哈尔滨：黑龙江人民出版社 1986 年版。
《阴法鲁学术论文集》，阴法鲁著，北京：中华书局 2008 年版。

Z

《周书》，（唐）令狐德棻等撰，北京：中华书局 1971 年版。
《资治通鉴》，（宋）司马光编纂，北京：中华书局 1956 年版。
《增订唐两京城坊考》，（清）徐松撰，李建超增订，西安：三秦出版社 1996 年版。
《中国舞蹈史（隋唐、五代部分）》，王克芬著，北京：文化艺术出版社 1987 年版。
《中国道教》，卿希泰主编，上海：上海知识出版社 1994 年版。

《中国古代音乐史稿》，杨荫浏著，北京：人民文学出版社 2004 年版。
《中国早期艺术和宗教》，王昆吾著，上海：东方出版中心 1998 年版。
《中国音乐史》，[日]田边尚雄著、 陈清泉译，上海：上海书店 1984 年版。

论文

（一）期刊论文：

《唐代戏乐之波斯语》，岑仲勉，《东方杂志》，1944 年第 40 卷 17 号。
《从隋唐大曲试探当时歌舞戏的形成》，陈中凡，《南京大学学报》，1964 年第 1 期。
《敦煌民间诗词中的府兵制与词的起源问题》，高国藩，《许昌师专学报》，1986 年第 1 期。
《唐大曲及其基本结构类型》，王小盾，《中国音乐学》1988 年第 7 期。
《泼寒胡戏被禁原因发微》，赵望泰，《学术月刊》，1998 年第 2 期。
《略论唐中宗时期的政治风云》，唐华全，《河北学刊》，1993 年第 2 期。
《瑶族<开山歌>与曲子词<苏幕遮>比较研究》，黄贵权，《广西民族学院学报》，1995 年第 2 期。
《唐代的泼寒胡戏》，张兴胜，《丝绸之路》1996 年第 2 期。
《敦煌悉磨遮为苏摩遮乐舞考》，姜伯勤，《敦煌研究》，1996 年第 3 期。
《龟兹舍利盒乐舞图文化解读》，王嵘，《民族艺术》，1997 年第 1 期。
《多元文化背景下的〈苏莫遮〉》，王嵘，《民族艺术研究》1997 年第 2 期。
《论唐中宗、睿宗时期佛道政策的嬗变》，李金水，《厦门大学学报》，1998 年第 3 期。
《唐长安城太平公主宅第究竟有几处》，京洛，《中国历史地理论丛》，1999 年第 1 期。
《论“泼寒胡戏”——唐诗民俗探源文化之九》，李晖，《合肥教育学院学报》，1999 年第 3 期。
《唐玄宗的崇道抑佛政策及其社会影响》，陈海岭，《河南大学学报》，1999 年第 6 期。
《武则天与唐中宗的三教共存与佛先道后政策——唐代三教并行政策形成的第二阶段》，寇养厚，《陕西师范大学学报》，1999 年第 9 期。
《玄宗朝佛、道争斗与唐代宦官专权局面的形成》，逄淑,姜维东，《长春师范学

院学报》，2000 年第 11 期。
《金元词曲演变与音乐的关系》，赵山林，《社会科学战线》，2002 年第 5 期。
《龟兹舍利盒乐舞图研究》，李安宁，《新疆艺术学院学报》，2003 年第 12 期。
《归义军时期敦煌文献中的太子》，沙武田、赵晓星，《敦煌研究》，2003 年第 4 期。
《张说与泼寒胡戏》，李未醉，《西安音乐学院学报》，2004 年第 6 期。
《“苏幕遮”的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨》，李昌集，《中国文化研究》，2004 年夏之卷。
《也谈泼寒胡戏的入华与流变——与柏红秀、李昌集商榷》，王凤霞，《艺术百家》，2005 年第 2 期。
《从泼寒胡到苏幕遮——泼寒胡戏在中原地区流变的几个阶段》，王凤霞，《广州大学学报》，2005 年第 3 期。
《泼水节溯源与传播小考》，尚衍斌，《中央民族大学学报》，2005 年第 3 期。
《张说〈苏摩遮〉与西域乞寒舞》，姚春梅，《平原大学学报》，2005 年第 6 期。
《从苏幕遮到诺鲁孜——古代西域戏苏幕遮来源略考》，库尔班·买吐尔迪，《戏剧》2006 年第 2 期。
《论教坊曲与唐代文学的关系》，左汉林，《中国诗歌研究》，2008 年第 5 辑。
《敦煌<苏幕遮·五台曲子试考>》，汤湜，《第三届中国俗文化国际学术研讨会暨项楚教授七十华诞学术讨论会论文集》，2009 年。
《泼寒胡戏在唐代的禁断与流变》，常乐，《科学大众》，2009 年第 6 期。
《唐玄宗时期的音乐与政治关系刍论》，赵小华，《华南师范大学学报》，2010 年第 3 期。
《“苏幕遮”的传播》，张培峰，《文史知识》，2010 年第 3 期。
《唐玄宗整改教坊机构原因探究》，穆渭生，《陕西教育学院学报》，2010 年第 6 期。
《龟兹舍利盒乐舞图新议》，扬之水，《文物》，2010 年第 9 期。
《唐代禁断泼寒胡戏的戏剧学考察》，丁淑梅，《民族艺术研究》，2011 年第 1 期。
（二）硕博论文：
《敦煌曲子词地域文化研究》，汤湜，四川大学博士论文，2003。
《唐教坊曲子曲名乐调源流考》，孙晓霞，山西大学硕士论文，2006。

《论金元时期的词曲之变》，陈素香，河北师范大学硕士论文，2007 年。
《敦煌歌辞语言研究》，刘传启，兰州大学博士学位论文，2011 年。

后　记

研究生论文完稿的时候，也标志着三年的研究生生涯接近尾声，将要离开身处七年的河北师大校园。在论文选题到写作的一年多来，由于自己学力有限，在论文中还留下了很多的遗憾。

三年来，导师曾老师对我的学业、日常生活和人生有着重要的影响。两周一次的读书笔记，都给予细致的批改，教会我如何学习。更重要的是教会我在以后的人生道路上要时刻保持从容和大气。

感谢文学院的各位老师在课堂上的谆谆教诲和在我的论文开题选题过程中给予的启发和帮助。感谢我的同门，与你们的相遇是我人生的幸运。感谢我的父母家人，在我的学习生涯中，对我的关心和包容。

离开校园，与自己的学生时代告别，面对新的阶段和挑战。我将带着在这三年中所学到的，继续前行。

程璐瑶

2013 年 5 月 6 日

攻读学位期间取得的科研成果清单

文章名称	发表刊物（出版社）	刊发时间	刊物级别	署名次序
《曹丕和曹植同题共作赋的比较》	《北方文学》	2013 年 3 月	省级期刊	独立